飛歷奇小說研究及其他

郭濟修 著

澳門文化廣場

VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

飛歷奇小說研究及其他

作　　者：郭濟修
執行編輯：周道寧
封面設計：漢彩廣告企劃設計
排　　版：漢彩廣告企劃設計
出　　版：澳門文化廣場
印　　刷：澳門泰興印刷有限公司
　　　　　澳門馬交石炮臺馬路昌龍工業大廈四樓C座
發　　行：澳門文化廣場有限公司
　　　　　澳門荷蘭園馬路32號G地庫
版　　次：2002年11月（第一版）
出版數量：1000本
定　　價：澳門幣50元
ISBN 99937-685-0-2

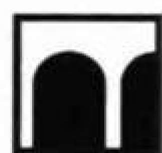
Printed in Macau
版權所有　翻印必究

飛歷奇小說研究及其他

郭濟修　著

澳門文化廣場有限公司
二零零二年十一月





本書由
澳門特別行政區政府文化局
資助出版

基於學術自由和文責自負的原則，書中內容
並不代表澳門特別行政區政府文化局之立場

內容提要

本書分為上篇《飛歷奇小說研究—從飛歷奇小說看澳門土生葡人的文化特徵》，中篇《一得之見》和下篇《澳門書話》。

澳門土生葡人是澳門的一個特殊族群。上篇《從飛歷奇小說看澳門土生葡人的文化特徵》一文以文化角度對澳門土生葡人作家飛歷奇的《愛情與小腳趾》和《大辮子的誘惑》這兩部長篇小說進行分析，論述土生葡人的文化特徵。首先，作者通過小說所反映出來的基督城的文化表徵、打海盜的英雄觀，以及追溯小說中被逐及出走的原型，指出土生葡人的文化根源來自於葡萄牙文化，他們有強烈的葡萄牙文化情結。其次，通過小說中兩對青年男女分別代表的同裔婚姻和跨族婚姻形態，論述土生葡人的選擇身份的婚姻文化。第三，小說表現了土生葡人既受到葡萄牙文化的教育，同時也受到中華傳統文化很大的影響，又由於澳門特殊的政治地位和經濟利益的關係，在文化認同與選擇的過程中，形成獨特的、具有兩面性格的土生文化。文章對此也作了探討。

中篇《一得之見》是作者近年一些文學評論的文章，而下篇則是有關澳門文學的推介文章和讀書筆記。

目　錄

序言

寫在《飛歷奇小說研究及其他》一書出版之前........ I

郭濟修《飛歷奇小說研究及其他》序 IV

上篇　飛歷奇小說研究

從飛歷奇小說看澳門土生文化特徵 3

前言 3

一、飛歷奇小說反映的葡萄牙文化 9

1. 基督城的文化象徵 9

2. 打海盜的英雄觀 18

3. 被逐和出走的原型 27

二、飛歷奇小說反映的土生葡人婚姻文化 36

1. 選擇身份的婚姻文化 36

2. 新一代土生葡人婚姻觀的轉變 44

三、飛歷奇小說反映的土生文化特徵 52

1. 受中葡兩種文化影響的土生文化 52

2. 土生葡人雙重文化的視角 62

餘論 68

1. 澳門文化的主體 68
2. 澳門文化的發展方向 74

中篇 一得之見

二十世紀六十年代中期以後
緬甸華文文學發展概況 85
《來也匆匆，去也匆匆》敘事的個人化 95
《澳門新娘》舞劇與飛歷奇小說 100
齊梁時期文人對陶淵明田園詩的評價問題 111
談《傷逝》的佛家苦、空觀 119
《今古奇觀》之兩性婚戀觀 125
從文學作品看不同文化的人對困境的反應 130
屈原《離騷》的創作心理初探 135
“隔”與“不隔”不宜作為詩詞高下的標準 144

下篇 澳門書話

引領長謠遊五洲 ——讀程遠詩詞 157
人生與情慾的另類風景
——讀《漂流者的眼睛》 164
透視澳門文學歷史與現狀
——讀《澳門文學概觀》 167

剖析澳門評論家和作家的特色
——讀《澳門文學研究》 170
如初出春葉的詩的心境
——讀佟立章的《晚晴樓詩》 172
映日荷花別樣紅
——讀澳門回歸詩詞集萃《映日荷花》 174
宏論高談意遠長
——談《林佐瀚詩詞三論》 176
穆欣欣戲筆於天地間 179
難得的古詩入門讀本
——讀施議對的《古詩今繹》 182
也許會忘記　也許更想你
——讀青春小說《一對一》 185
《已涼天氣》談人生感悟 188
反映澳門文學評論的概貌
——讀《澳門文學評論選》 190
展現澳門歷史人文景觀
——讀《澳門名勝楹聯輯注》 193

後記 195

序

寫在《飛歷奇小說研究及其他》一書出版之前

王列耀

1997年12月，文學評論家劉登翰先生在他主編的《澳門文學概觀》一書的《後記》中曾說："澳門在世人的心目中，至今還是一團謎。而澳門的文學，尤其是澳門的土生文學，在當時世人的心目中，更是一團謎。

時間過去了不到五年，遮蓋著澳門文學、澳門土生文學的面紗，正在逐漸褪去。

其中的原因，自有澳門回歸後在各方面"距離"感的"拉近"。更有，澳門文學本身的魅力，以及澳門文學家、評論家如莊文永、黃曉峰、陶里、鄭煒明、廖子馨等人的大力介紹和評述。當然，劉登翰先生主編的《澳門文學概觀》，以及許多澳門文學研究者在這方面的努力，也功不可沒。

如論及澳門土生文學，還應提及汪春女士的專論《論澳門土生文學》，以及她在劉登翰先生主編的《澳門文學概觀》中所撰寫的第十章《澳門的土生文學》的貢

獻。在這些專論中，汪春女士對澳門土生文學從界定、研究狀況、研究意義、重要作家、作品、文化價值、對中國文化的親和性以及中西文化相互滲透的藝術風格等諸方面，都作了認真的闡述。這些介紹與闡述，撩開了遮蓋澳門土生文學之上的“面紗”。澳門土生文學，以一種鮮活、獨特的風貌，進入了中外研究者的視野，也使世界華文文學研究界與中國當代文學研究界，對澳門與澳門文學有了深一層的感受與認識。

現在，郭濟修先生的《飛歷奇小說研究及其他》一書，也即將出版了。此書以研究澳門土生文學的代表作家飛歷奇的小說為主，還涉及到緬甸華文文學、澳門古體詩歌等內容。

據我所知，為了研究緬甸華文文學，郭濟修先生曾多次親赴緬甸收集資料，這方面論文的發表，對海外華文文學研究也應該是一個有益的開拓。澳門古體詩歌，在澳門文學中有著持續的生命力與影響性，也是澳門文學的一個亮點。

郭濟修先生論飛歷奇的小說，主要注重對土生文學在中葡文化交匯中所呈現特性的剖析。他梳理出了“基督城的文化象徵”、“打海盜的英雄觀”和“被逐和出

走的原型”等文學現象，並對此進行了較為深入與有個性的評述。本書的出版，再一次顯示了作為澳門人或稱澳門文學批評者的“批評的本土性”，也顯示了作者在文學批評中立意探求，好處說好，壞處說壞的特色。

郭濟修先生算得上是澳門文學的一位熱心人，也許，至今還是一位身不在“界”內的熱心人。

郭濟修先生做人與做事，都稱得上實在、認真，在本書的寫作過程中，也體現出一種非常認真與敢於探索的學術精神。相信本書的出版，會成為一個新的起點，郭濟修先生會認真努力去爭取新的成積。

2002年9月17日於暨南大學

（王列耀教授是暨南大學華文學院副院長，研究生導師。）

郭濟修《飛歷奇小說研究及其他》序

程祥徽

濟修以《飛歷奇小說研究及其他》示我，著我為之序，我當然不能拒絕，因為我們之間從東亞大學時期開始的友誼隨著時間的推移越來越深厚，可謂意氣相投的老朋友。每當我從電視銀屏上看到他進行採訪的鏡頭，每當我從報章上讀到他的文章和書評，我都為他的進步和成就感到欣慰。這次他又拿出了一部沈甸甸的學術著作，更令我感到無比興奮，我怎能不利用早於讀者讀到這部著作的機會說幾句心裡話呢！

澳門蕞爾，不足45萬人在不到26平方公里的土地上卻演出過並且正在演出一幕幕歷史的劇目和現實的活劇。人們出於歷史的責任或個人的興趣研究它，除了澳門一些學者，上海、南京、北京、廣州、香港乃至葡萄牙等地都不乏澳門問題的研究專家，出版有大量的學術著述。澳門之值得研究，是因為它具有其他城市所不具備的特色。然則究竟什么是它的特色呢？政治方面由葡

萄牙的統治回歸到中國，經濟方面的博彩事業在亞洲獨佔鰲頭，都是它的特點，然而更為內在的、更為突出的地方卻體現在文化方面。

文化，很難界定它的外延。時至今日，“文化”一詞幾乎到了“濫用”的地步。小可以小到把一本書稱之為文化，大可以大到與“政治”“經濟”不分，發明了什么“政治文化”、“經濟文化”等令人費解的詞語，幾乎一切社會現象都可以以“文化”冠之或“尾之”，例如臺灣選舉有甚麼“選舉文化”，舉行世界盃期間“足球文化”不絕於耳，啤酒節一開鑼，“啤酒文化”又風靡一時；今天的《澳門日報》又登出一個“汽車文化”的新詞語。（2002年8月28日特稿《“個性車牌”叫停內中原委》）有多少文化研究者就有多少個“文化”的定義。濟修從根本上跳出學究式的定義的糾纏，單刀直入地以一位在澳門的土生葡人作家寫的澳門土生葡人生活的文學作品為切入點，揭示土生葡人這個特殊族群的喜怒哀樂，描寫他們的困惑或心理矛盾，論證他們的文化特徵，預測這個族群及其文學創作的發展趨向。什么叫文化？土生葡人的文化是個什么樣子？郭濟修這部著作給了我們具體的、生動的回答。土生葡人是歷史地在澳

門產生的族群，他們是歷史的產兒，是歷史的見證，是與生俱來而不是“學而知之”的雙語人，是澳門特徵之所在。不管你和這個族群中的個別成員有過什么恩怨，這些事實和這些特徵都是不能抹煞的。濟修以這個課題開展他的研究可算是“明智的選擇”吧。

土生葡人“在澳門華人眼中是西洋人，首先是葡人”；“在葡國本土，那裡的一些葡萄牙人認為土生葡人是澳門人或東方葡萄牙人，甚至認為他們是中國人”。“他們既認同葡國文化，但又不大能融入歐洲葡萄牙人的生活；既生活在華人為主體的澳門社會裡，但又與華人社會相疏離”。他們既有殖民者的優越感，又有與中葡兩個民族相疏離的失落感。土生葡人的模糊地位或邊緣化地位帶出了他們的“克里奧耳”式的特殊的文化身份。我們不是說澳門土生就是克里奧耳，而是說他們具有克里奧耳的許多特徵。“克里奧耳”(creole)用在語言學上指稱更高形態的“皮欽語”或“洋涇濱”(pidgin)，在中國，從寧夏經隴東、青海、川西到雲南、貴州，就有不少土漢式的克里奧耳語——混合語。土生葡人在文化層面上就是一種克里奧耳現象。無論從語言的視角還是心理的視角、性格的視角乃至從他們在

澳門社會所處的地位和所發揮的作用看，土生葡人族群都具有克里奧耳性質。艾勒克・博埃默在《殖民與後殖民文學》一書中認為，克里奧耳是“殖民者的後裔，但他又屬於殖民地本土”。飛歷奇以小說的形式刻畫了生活在澳門小城中的這群克里奧耳人的性格，描寫了他們的生活和命運，表現了這個族群和作者本人的價值觀念和是非觀念。飛歷奇的作品把“中國城”作為“基督城”的陪襯來抬高和美化生活在澳門的人群，把“基督城”作為土生文化的歸宿。在作者筆下，高尚的、美好的事物都存在於基督城裡，落後的、醜惡的東西則都在中國城內發生。郭濟修從作品紛繁的情節和眾多的人物中理出了一條明晰的線索，從理論的高度總結出一個族群的心態和特徵。經此一番點撥，讀者就能更準確地認識飛歷奇作品的內容和把握作品所表達的社會意義了。

在評析了飛歷奇作品後，郭濟修展開更寬闊的視野，回答什么是“澳門文化的主體”，“澳門文學的發展方向”等問題。他的許多結論應當引起澳門問題研究者尤其是澳門文學研究者的重視。他認為，“澳門文化應該是中華傳統文化和澳門化的葡萄牙文化及土生文化相容並立的區域文化”；“和而不同”是澳門文化的主

旋律，“把其中一種文化排除在澳門文化之外，都與澳門的歷史及現實不符”。他預測，“將來隨著葡萄牙文化的影響漸漸減弱，在澳門，未來中葡這兩種不同文化是逐漸趨向相同而不是愈加差異，這種交流和融合必然會漸漸趨向以中華文化為主”。

《飛歷奇小說研究及其它》以“飛歷奇小說研究”為上篇；將其他一些論文和習作列為中篇，名之為“一得之見”；下篇“澳門書話”主要收錄一些讀書筆記和書刊評論。這些文章顯示了作者多方面的愛好和參與，也折射出澳門豐富的文化生活，都有很高的可讀性。

濟修是一位勤奮好學、默默耕耘、涉獵甚廣、作品甚豐的記者，他在澳門完成大學學業後又在名師指導下取得暨南大學文學碩士學位。他寫過無數新聞報道和採訪文章，尤其是在澳門回歸祖國的歷史進程中，報章上更多地留下了他的墨跡，希望他在《飛歷奇小說研究及其他》出版之後再接再勵，將它們結集出版以饗讀者。

二〇〇二年八月二十八日

（程祥徽教授是澳門大學原中文學院院長，澳門語言學會會長。）

上篇　飛歷奇小說研究

從飛歷奇小說看澳門土生文化特徵

前言

葡萄牙人據居並佔領澳門的四百多年來，澳門社會主要是由中國人、葡萄牙人和土生葡人組成。其中，中國人佔澳門人口的絕對多數，葡國人雖然很少，但政府高級行政職務都由他們擔任。澳門土生葡人是夾在中葡兩種不同文化體系中的一個特殊的族群，在社會結構、人類學和文化角度上，土生葡人是澳門的一個特殊的組成部分，在澳門社會中起著重要的作用。

澳門土生葡人，俗稱“土生”，葡萄牙文是Os Macaenses (澳門人)或Filhos da Terra (大地之子)，至今還沒有一個正式的定義。但一般而言，有狹義和廣義兩種說法。狹義的說法是，澳門土生葡人必須是在澳門出生或居住，並且有葡人血統的居民。也就是說，既然是“土生”，那就是在澳門土生土長；作為“葡人”，就有葡人的血統。有的人還認為，在澳門出生的純葡萄牙血統的居民，以及在澳門以外的地方出生，後來移居澳門並接受當地文化的葡裔人士，也就是正式文件所稱的葡萄牙後裔，也應歸為土生葡人。廣義的說法是把在澳門出生，從小接受葡國文化教育，但沒有葡萄牙血統的華人也作為土生葡人。這有較大的爭議。盡

管這部分華人持的是葡國護照，但中國政府一直視他們為中國人。【註1】不過，民間還是有部分的人接受這一定義，視這些華人為文化上歸化的土生葡人。因為，雖然這些華人一點葡人血統也沒有，但他們從小接受的是葡國文化教育，信仰天主教，講的是葡語和廣東話，過著葡人的生活方式，與土生葡人沒有兩樣。如潘日明所說："'澳門之子'的說法自然已經包括所有在澳門出生的人，無論是葡萄牙人還是中國人。""'澳門之子'的涵義包括了所有在這裡出生的講賈梅士語言，信奉基督教和加入葡人社會的葡萄牙人，混血人和中國人，例如：大畫家西蒙・夏維埃爾・達・庫業神父是一位純血統中國人，又名為吳歷或吳漁山（1632年-1717年）。像他這樣的人，不知其數。過去和現在都是如此。"【註2】還有人指土生葡人是歐亞混血兒。歐亞混血兒不僅指中葡混血兒，而且指其他歐洲國家人士與有馬來西亞、印度、日本或別的亞洲人血統的後代。因為這些人在歷史上都對土生有重大影響，從一部份土生葡人的語言和生活習俗中，還可以找到他們文化的一些痕跡。

從上述可見，狹義的土生葡人著重於從人種方面界定，而廣義的土生葡人側重從文化方面界定。本文所討論的土生葡人，是廣義的土生葡人，也就是英國牛津大學社會人類學博士賈淵和葡國里斯本新大學社會學博士陸凌梭的定義所指的：土生葡人的界定，"導標之一是語言，即個人或其家庭跟葡語有一定關係。其次是宗教，指個人或其家人在一定程度上與天主教認同。最後的導標是人種，即是個人或其家人裏有歐亞混血成員。所有這些導

標都可以構成土生的認同基礎，但一個人無需同時符合這三個導標去認定自己或他人為土生。換言之，一個人即使欠缺上述其中一種特徵也可以被看成土生”。【註3】

土生葡人的數量大約佔澳門總人口的百分之二，官耀龍估計，土生葡人族群大約有二至三萬人，其中僅有約一萬人居住在澳門和香港，其餘的則散佈在葡萄牙、澳大利亞、美國、加拿大和巴西。【註4】由於近年不斷有土生返回葡國定居或移民別國，因此仍然居住在澳門的土生人數少了很多，馬若龍估計現在有七千人，同時還有十二萬持有葡萄牙護照的華人。【註5】

從語言、信仰、生活習慣至外表，土生葡人在澳門華人眼中是西洋人，首先是葡人。在族群身份和文化身份的抉擇方面，大部分土生葡人都認葡萄牙為自己的祖國，他們在思想、文化、宗教、語言等方面也處處表現出自己是葡人，盡管他們身上也流著其他人種的血，包括中國人的血。然而，土生葡人與葡國本土的葡人畢竟在文化上還是有些差別的，所以，在葡國本土，那裡的一些葡萄牙人認為土生葡人是澳門人或東方葡萄牙人，甚至認為他們是中國人。在土生葡人身上，主導傾向的是葡國文化，但是又保存著東方民族的某些文化特徵；他們既認同葡國文化，但又不大能融入歐洲葡萄牙人的社會；既生活在華人為主體的澳門社會裡，但又與華人社會相疏離（這種情況近二、三十年來已有較大的改變）。從某種角度來說，土生葡人處於一種模糊的地位，一種邊緣化的地位。澳門土生葡人的情形與澳門的葡國菜何其相

似：不少外地人來到澳門都喜歡嘗嘗葡國菜，不過，那種葡國菜不是很地道的。雖然菜式和主要材料是葡國的，但實際上口味已有所改變，有印度、馬來西亞、巴西等地的口味，但更多的是符合華人，尤其是港澳人的口味。因此，不少人乾脆不叫葡國菜，而叫澳門菜。

四百多年來，澳門的土生葡人的地位雖然比華人高，但是比歐洲來的葡人的地位低，澳葡政府裡的高官都是來自於葡國本土的葡萄牙人（直到近幾十年，才有土生葡人當上高官）。因此，土生葡人不但在歐洲，而且在澳門，都會遇到是歐洲葡萄牙人或是東方葡萄牙人的身份問題。此外，在華洋雜處的澳門，也有洋人和華人的身份問題。土生葡人這種文化身份的困惑，經常在土生葡人作家的文學作品中流露出來。汪春在《澳門之子——從土生土語話劇看土生文學的文化身份》【註6】一文中對此有很精彩的論述。也正因為土生有著既異於葡國又不同中國的獨特的文化特徵，因此有人曾經建議，澳門回歸中國後，土生葡人可列為中國的少數民族。

葡國的葡人和澳門的華人是這樣看澳門土生葡人的，然而，土生葡人是怎麼看自己和外界的呢？為什麼會這樣看呢？本文試圖從文化的角度，通過剖析澳門土生葡人作家飛歷奇(Henrique de Senna Fernandes)的《愛情與小腳趾》(1986年)和《大辮子的誘惑》(1994年)這兩部長篇小說，【註7】了解土生葡人如何從中葡兩種文化的視角和自己的看法去審視社會和人生，從而探討土生葡人的文化特徵。

本文之所以選擇飛歷奇的小說來作專題研究，一方面，因為他是土生葡人，出生於典型的土生葡人傳統世家【註8】，是十八世紀中葉在澳門定居的Senna Fernandes伯爵的曾孫。與大多數土生葡人一樣，他接受的是葡國文化教育。在澳門讀完小學和中學後，由於家庭環境好，他繼續往葡萄牙讀書。在科英布拉大學法學院畢業後，他回到澳門，開始了長達四十多年的律師生涯。除了當律師外，他也當教師。另一方面，因為他還是土生葡人作家中的重要代表，他分別獲前澳葡政府和澳門特區政府頒授文化功績勳章。他這兩部小說已翻譯成中文，並且被改編成電影（其中《愛情與小腳趾》改編為葡萄牙電影《澳門愛情故事》），在中國內地、澳門和葡萄牙廣為放映，還得過獎，有一定的影響。更重要的是，他的小說較為忠實、充分地反映出土生葡人社會狀況及其文化觀念。因此，對飛歷奇這兩部有代表性的土生文學作品作專門研究，除了可以增強對飛歷奇的作品及其內涵，尤其是文化內涵的了解，也可以對澳門土生葡人的文化觀有較全面、深入的了解，進而對澳門土生葡人的文化心態及文化趨向有所了解和把握。

註釋：

【註1】《全國人民代表大會常務委員會關於《中華人民共和國國籍法》在澳門特別行政區實施的幾個問題的解釋》第一條說："凡具有中國血統的澳門居民，本人出生在中國領土（含澳門）者，以及符合《中華人

民共和國國籍法》規定的具有中國國籍的條件者，不論其是否持有葡萄牙旅行證件或身份證件，都是中國公民。凡具有中國血統但又具有葡萄牙血統的澳門特別行政區居民，可根據本人意願，選擇中華人民共和國國籍或葡萄牙共和國國籍。確定其中一種國籍，即不具有另一種國籍……”全國人大常委會法制工作委員會副主任張春生對此作說明：“由於歷史原因，澳門目前有十餘萬中國公民持有葡萄牙護照。但我國政府歷來不承認這部份人具有葡萄牙國籍。”見《澳門過渡時期重要文件匯編》，鄭言實編，澳門基金會出版，2000 年。

【註2】潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》，蘇勤譯，澳門文化司署出版，1992年，頁86。賈梅士是葡國著名詩人，曾在澳門居住；賈梅士語言，指葡萄牙語。

【註3】賈淵、陸凌梭：《颱風之鄉——澳門土生族群動態》，陳潔瑩譯，澳門文化司署出版，1995 年，頁15。

【註4】見《文化雜誌》中文版第二十期，澳門文化司署出版，1994 年第3季度，頁4。

【註5】見《回歸後的澳門政局及未來發展路向》，載《中國評論》第36期，2000 年，頁28。

【註6】見程祥徽、鄭煒明編：《澳門文學研討集——澳門文學的歷史、現狀與發展》，澳門日報出版社出版，1998 年。

【註7】飛歷奇：《愛情與小腳趾》，喻慧娟譯，澳門文化司署和花山文藝出版社出版，1994 年11 月第1 版；飛歷奇：《大辮子的誘惑》，喻慧娟譯，澳門文化司署和花山文藝出版社出版，1996年8月第1版。

【註8】同註3。傳統世家的說法，見頁166 至167。

這些故事非常值得一寫，它們表明葡萄牙人在遠東這個小小的角落創造了一個具有獨特的個性、習俗和傳統的世界。

——《愛情與小腳趾》

他們就這樣從各自的天堂被驅逐了出來，邁出了新生活的步伐。他們身後，大門匡啷一聲關上了。除了朝前走，他們再不會有其它的出路。然而，這是阿多森杜經歷的最艱難的行程。

——《大辮子的誘惑》

一、飛歷奇小說反映的葡萄牙文化

1. 基督城的文化象徵

西科和阿多森杜的"中國城之旅"

澳門居民中大多數是中國人，少數是以葡萄牙人為主的歐洲人和澳門土生葡人。長期以來，這些不同文化的居民基本上是分開聚居的，"河水不犯井水，井水不犯河水"。土生葡人和葡人稱他們居住的地方為"基督城"，稱中國人居住的地方為"中國城"或"華人區"。生活在這兩種不同文化世界裡的居民，雖然"雞犬之聲相聞"，但卻又很疏離，幾乎是"老死不相往來"。這兩個世界雖渾然一體，然而又互相疏離，很像一個錢幣的兩面，正如許多人所說的——相容而不相融。

飛歷奇這兩部小說裡的愛情故事，都是發生在澳門這個葡萄

牙管治的古城裡。在《愛情與小腳趾》中，故事的男主人公、土生葡人弗郎西斯科·達·莫達·弗隆達利亞（西科）是三桅船船主弗隆達利亞家族的後代。在十八世紀末葉及十九世紀前半葉，他的家族無論是在中國各港口的商業活動或是在與海盜的鬥爭中，都是赫赫有名的。不過，鴉片戰爭爆發後，香港這塊英國的殖民地政權建立了，並迅速發展。英人所擁有的較好裝備和更高效益的炮艦、巡洋和雙桅方帆船，取代了澳門土生葡人速度慢、裝備差的三桅船。弗隆達利亞家族的三桅船公司生意從此一落千丈，以前作為中國沿海唯一的西方市場的澳門也永遠失去了她的地位。

到了西科這一代，家境大不如前了。西科童年時就先後失去母親和父親，他由姑姑和叔叔撫養。西科長大後很英俊，又從他姑姑那裡得到一大筆遺產。然而，他揮霍無度，放蕩不羈，經常惹是生非，一步步地名聲掃地。後來他假意要與一個姑娘訂婚並當眾羞辱她家人，傷害了那位姑娘，因而遭到人們的譴責，他叔叔和朋友們都離開了他。在他把姑姑的遺產揮霍一空，身無分文後，他終於被迫遷出基督城，淪落到人們不知他來歷的中國城。

西科在最低層的華人區，與一個粗魯的賣菜的中國女人同居，住在"豬窩"，過著非人的生活。這時，西科已不是一個漂亮的小伙子，而是蓬頭垢面、衣衫襤褸、鞋子無幫、鬍子拉碴的可憐人了。後來，他的腳趾不幸得了疾病，又爛又臭，成了臭腳

丫西科、人們嘲笑的對象，並被同居的賣菜女人趕了出來。

在他痛苦和絕望的時候，一個骨瘦如柴、一隻眼睛還斜視、被他羞辱過、然而很富有的土生姑娘維克托利娜·維達爾救了他，並醫好了他的腳疾。兩人在相互接近、相互了解的過程中產生了愛情。西科也終於浪子回頭，改邪歸正，努力工作，恢復了在基督城裡的聲譽。他後來被他的叔叔接納，成了無子女的叔叔的繼承人。最後，西科和維克托利娜結了婚，過著幸福的生活。

飛歷奇另一部小說《大辮子的誘惑》裡的男主人公阿多森杜，也是個年青英俊、風度翩翩、尚算有錢的澳門土生葡人。玩世不恭、被人稱為風流場上征服者的阿多森杜，在一個偶然的機會下遇到了生活在中國城最貧窮的雀仔園的擔水妹阿玲。這個中國姑娘雖然目不識丁，但是很能幹，長得又漂亮，尤其是她有一條美麗誘人、烏黑的大辮子。於是，阿多森杜追求起她來。起初阿多森只是想玩玩而已，但後來兩個人真的相愛了，並發生了肉體關係。

但是，這兩個來自不同文化世界的青年男女都被他們各自的世界所不容：阿多森杜愛的不是富有的土生葡人寡婦，而是一個光著腳的、被視為下賤的中國窮姑娘。他被全家人指責他玷污了家庭的聲譽而被逐出家門，並且被周圍的人孤立，甚至被朋友驅逐。而阿玲因為救了阿多森杜，並且與這個“鬼佬”相愛，也成了雀仔園的叛逆者，連屋子也被封了，被逐出了雀仔園。

阿多森杜被趕出基督城，和阿玲到了另一個華人區居住。兩

人開頭過著艱苦的生活，後來阿多森杜經一個當時被人瞧不起的同學的介紹，到了內港碼頭上的一家中國人開的船運公司當職員。那家公司正缺少一個監督貨物進出，能用葡文與港務局打交道，以及能夠疏通關係的人。阿多森杜經過艱苦生活的磨練，改掉了花花公子的習慣，努力工作，生活也漸漸好了起來。他和阿玲克服了兩種文化差異所帶來的矛盾，過著美滿的生活。作為共處在同一座城市但又有著文化上差異的葡人與華人這兩個不同社會的代表人物，阿多森杜和阿玲經過矛盾與衝突，最後達到融合的大團圓結局：阿多森杜被父母和周圍的土生葡人接納了，阿玲也與她的契媽及雀仔園的人們和好如初。

“基督城”的文化詮釋

楊仁飛在研究澳門城市格局時認為，澳門半島上的“漁村時代”一直持續到十六世紀中葉，以後，“大三巴教堂、花王堂、板樟堂、風順堂等西式宗教建築和大炮台、媽閣炮台、燒灰爐炮台等軍事建築建立起來，開始出現以教堂和炮台為核心的葡人居留地”。到十七世紀三十年代，明政府允許建築的澳門城牆基本築成。“澳門城在客觀上成為葡人居住的區域，同時，也有中國人在此居住，中國政府建立的提調、備倭、巡緝等三座官衙以及議事亭，均設在城內。”“十七世紀，由於澳門作為國際商埠地位的確立，澳門城也有所發展，……葡人則居住南灣沿岸及今新馬路南端

一帶。住宅區外則有教堂，炮台及若干公共建築但分佈零落，四周往往是空曠之地。以後，華人居住區逐漸向西人居住區滲透，並逐漸沿著內港擴展。"【註1】

與"澳門城"、"華人居住區"和"西人居住區"的叫法不同，飛歷奇這兩部小說所說的基督城和中國城或華人區，主要是澳門的土生葡人和葡人的叫法。他們還把整個澳門稱為"上帝聖名之城"。在澳門生活了幾十年的葡人歷史學家潘日明神父認為："直到十九世紀末，澳門才明顯地劃分為兩個風格各異的城區：即'基督教區'或'洋人區'和'華人區'。"【註2】麥潔玲著作的《說吧，澳門》，有一篇文章是訪問飛歷奇的。飛歷奇在文章中也談到基督城和華人區："澳門被分成了兩個部分，兩個不同的城區：葡萄牙人居住的基督教城區和華人城區。你只需走一圈就可以看到二者之間明顯的差異。"他接著介紹兩者的特點："華人城區是商業區。這裡建築十分密集，如果從街上走過，你會發現房屋鱗次櫛比，沒有樹木。""基督教城區相對來說很小。……這裡是另一種樣子的生活。基督教城區要恬靜許多，傳統的鵝卵石街道，社交聚會頻仍的私家住宅，僻靜的林蔭大道和花園。這裡被劃分成幾個區，每個區都是圍繞著各自的教堂發展起來的——望德聖母堂、聖安多尼教堂、聖老楞佐堂。所有的一切都是以聖人的名字命名的。"【註3】這正如艾勒克·博埃默在分析關於殖民者對殖民地"圖形化"或借用故鄉本土的意象對它進行空間的構想時指出："用故鄉的地名來命名新的地區和城鎮，這在一定意義上象徵性地再現了在舊世界中的經驗。但同時它們

又劃出一個新的地區，一種新的生活將在這裡開始。命名為殖民地設置了一個共時性的時間框架：它們不是歐洲，但是它們與歐洲相鄰，它們屬於歐洲。”【註4】

實際上，澳門土生葡人和葡人都是把基督城或洋人區和中國城或華人區，作為葡人及歐洲人聚居的地方與中國人聚居的地方的地域統稱。兩者實際上並沒有明顯的地域界限，有的土生葡人和歐洲人雖然也居住在華人聚居的地區（中國城），但由於他們的文化、宗教、語言及習俗，他們實際上還是屬於基督城的；而有的中國人雖然也居住在葡人族群聚居的地方，但實際上他們並不算是基督城的人。很明顯，從名稱到實質，基督城不僅是葡人及土生葡人的社區，而且是以信仰天主教的葡人和土生葡人為主的歐洲人的文化圈子。基督城的實際含義應該是土生葡人和歐洲人群體生活及文化的圈子，而中國城的實際含義是中國人生活及文化的圈子。“基督城”不僅是一種稱呼，更是一種文化詮釋。

“基督城”是土生的文化歸宿

從飛歷奇的小說可以發現，小說裡的兩個男主人公都屬於基督城的人，因為被認為是道德墮落、人格喪失、有失葡人身份，或是叛逆者而不容於基督城，才流落到中國城的。後來又因為浪子回頭，努力工作，恢復了聲譽，才又獲得基督城裡的人的接納。為什麼基督城的人“犯錯”就不能繼續留在基督城裡，會被迫到中國城去生活？基督城與中國城究竟有何不同？

小說描述西科在中國城的生活環境時說："那是惡夢般的生存。房間很快變得又髒又亂，永遠散發出一股讓人難以忍受的臭味。那裡虱子成群，老鼠橫行。一到夏天，一群群蚊子，便從充滿垃圾塵土，長時間不予清理的黑壓壓的陰溝洞中鑽出來，在悶熱的天氣裡無情地在人身上叮咬。冬天，從搖搖欲墜的樓房的斷牆裂縫中吹進來的北風，帶來了刺骨的嚴寒。除此之外，牆上永遠掛著返潮的水珠，從巷子口射進來的那一點昏暗的光線，……"西科自從來到這裡，"從來沒有受到人們的尊重，相反，永遠是人們蔑視和嘲笑的對象。西科彷彿是一隻被豢養的動物，只能在籠子裡東張西望。他已經到了連自尊、臉面都沒有的地步……"這與西科在基督城裡睡在"那鋪著幹淨床單的睡床，聞到了那安息香和神香的芳香，嘗到了那擺滿桌子的美味佳餚"的生活相比，簡直是一個在地獄，一個在天堂。除了生活環境不好，飛歷奇筆下的華人區裡的人也是又窮又髒、愚昧、不文明、唯利是圖。如西科在中國城的姘婦阿太就是個蠻橫霸道、舉止粗俗、沒有一點兒女性的溫柔的人。又如林姓老闆愚昧地相信西科的話，決定找一個少女來使自己恢復性功能；而貧困的鮑叔由於"對錢的慾望"，決定把十七歲的女兒賣給五十開外的林老闆。小說講述二人為了價錢進行談判："談判純屬商業性的，彷彿是在買賣一件商品，對話也完全是典型的討價還價，這一切，和養育西科長大的家庭所遵循的道德準則完全背道而馳。"這件事給貪得無厭的阿太知道了，游說鮑叔將更小的二女兒賣到福隆新街做妓女。而

這個飽嘗到飢餓滋味的小姑娘，竟然表示願意，沒有拒絕。阿多森杜在中國城的日子也不好過，他完全不是英俊瀟灑的小伙子了，“沒有刮過的鬍子給臉上蒙上一層黑影，加上蓬亂的頭髮和懶散消沉的神情，塑造了一個典型的失敗者的形像。”小說對中國城裡的環境、人及其文化的這般描繪，明白地反襯出基督城比中國城優越。而他的這種描繪，實際正如艾勒克·博埃默所說的：“被殖民民族總是被表現為次等的。不那麼像人，不那麼開化，是小孩子，是原始人，是野人，是野獸，或者是烏合之眾，而作為其參照的總是高等的擴張中的歐洲。”【註5】

從這兩個男主人公的經歷可以看出，這是土生族群文化歸屬的問題。基督城裡的人如果有悖於基督城的文化價值觀念，就會被“流放”到下層的中國城去受苦，直到其言行、身份符合基督城的文化價值觀念，才可獲得恢復其在基督城文化身份。作為基督城的人，並不在於那個人是否回到葡人聚居的地方居住，而在於他是否符合葡人的文化價值觀念。“基督城”的文化表徵不言而喻：它不單是區域的劃分，更是文化上的劃分；而且這種劃分表現出基督城的人比中國城的人優越。小說裡的主人公都是在基督城才找到自我的：阿多森杜在中國城開始時生活困難，甚至與阿玲分離，後來他是在同樣是土生的同學的幫助下才找到工作的，接著又租了土生葡人的大房子，和土生朋友交往，得到土生的認同，最後連妻子和兒女都被父親“認”了；而西科在中國城時更是非常潦倒，他不但過非人的生活，還為了錢，昧了良心，

拆散了一對戀人，為姓黃的老闆找了一個女孩做小老婆。後來他也是被土生姑娘救了，為他醫好腳患，並且讓他改掉壞習慣，努力工作，浪子回頭了。他醒悟地說："……我該自己去生活了……我已經擁有了我過去曾經認為再也得不到的東西。自尊……自愛……""我已經不再是臭腳丫西科。"

艾勒克·博埃默指出："所謂工作能使人改良向上的看法，造就了勤勞的殖民官員和他們的對立面——墮落懶惰的本土人的形像，而這種殖民主義的形像刻畫反過來又強化了上述觀點。關於'他者'的種種描寫定式，如偷懶裝病，開小差，無用的笨蛋，無所事事，以及有關村野閑人的各種說法，都是殖民主義寫作中最現成的俗套。"她在談到殖民主義的文學時指出，"它是由歐洲殖民者為他們自己所寫的、關於他們所佔領的非歐洲領土上的事情……殖民主義的文學充滿了歐洲文化至上和帝國有理的觀念"。【註6】從飛歷奇的小說中可以看到，兩部小說裡面男主人公從基督城——中國城——基督城的經歷過程，實際上是一次文化流放之旅，也是充滿了歐洲文化至上觀念的文化之旅。小說雖然沒有直接涉及殖民問題，但是在讓這種觀念形成看似合乎事理的方面起了作用。

飛歷奇在講述他在澳門受教育的情況時表示："我的葡萄牙血統在我的教育中扮演了重要角色。我們的教育體制完全只注重我們對母國葡萄牙的熱愛。你被灌輸要去熱愛一個你從未見過的國家。""我們被迫去背記葡萄牙所有火車站的名字……而且我們

還必須記住葡萄牙所有小河流的名稱——但是從不提及中國的大江大河。”【註7】文化是受價值觀念引導的，文化所滿足的往往是價值標準的需要。在當時的政治和社會條件下，葡萄牙文化的價值取向一直是澳門土生葡人的價值取向的重要根源。雖然飛歷奇出生於澳門，不是來自歐洲，但由於他自小到大接受的是葡萄牙文化教育，因此有強烈的葡國文化情結，他的思維並沒有脫離出歐洲——葡萄牙殖民主義的認知體系，並在他的文學作品中由基督城這個文化表徵中介，流露出基督城裡的民族和文化比中國城裡的被殖民的民族及其文化優越的殖民文化觀念，這也是根源於葡國文化的土生葡人的普遍文化心態。

2. 打海盜的英雄觀

編造的打海盜英雄

葡萄牙是歐洲大陸西南端的一個小國，面向大西洋，東北方與強大的西班牙為鄰，因此只有向海外發展。“十五世紀，擴張活動局限在大西洋，十六世紀，擴張活動發展到了印度洋和太平洋，十七和十八世紀，擴張活動的重點移到了巴西，十九世紀和二十世紀，則開始向非洲擴張。每一步都是前一步的繼續。”航海大發現，曾經使得“伊比利亞半島上這個小國葡萄牙成了歐洲的航海和貿易大國之一”。【註8】也因此，葡萄牙人和土生葡人都以航海大發現為榮，以自己曾經是顯赫一時的海洋民族為榮。

澳門東望洋山麓的一個小公園裡，居澳葡人在那裡豎立了一座紀念碑，上面是發現東方航道的葡人航海家華士古．達．迦瑪的半身銅像；在南灣法院對面，葡人也豎起航海家歐維士的全身塑像。

葡萄牙人從十六世紀中葉開始在澳門定居，對於當時“在沒有任何協議的情況下，葡萄牙人如何神話般地在這‘普天之下，莫非王土’的天朝土地上據居下來的”，【註9】歷史學家有多種不同的說法，向來有重大的分歧。葡萄牙人和土生葡人認定的說法是：由於葡萄牙人幫助當時的中國政府打敗了活躍在廣東沿海一帶的海盜，因而獲得了中國皇帝的報答，允許他們在澳門居住。葡萄牙歷史學家徐薩斯在他那被奉為圭臬之作的《歷史上的澳門》(1902年)中是這樣說的：“據澳門史料記載，葡萄牙人此時（註：指十六世紀中葉）襲擊並打敗了大批海盜，他們從澳門的要塞中驅逐了出去。幸存海盜衹好逃到另一座島上避難。由於此次戰功，葡萄牙人獲得了澳門的所有權。葡人驅盜的巨大貢獻被呈報給了中國皇帝。皇帝對葡人的幫助表示感謝，並向他們的首領頒發了金劄。同一年（1557年）廣東的官員及商人得到皇帝的認可，讓葡萄牙人在澳門定居下來。”【註10】曾任澳門文化學會主席的葡人學者彭慕治說：“好幾代葡萄牙人自從上小學起，便在歷史課上學到：為感謝葡人的祖先在明清兩代幫助消滅出沒中國沿海的海盜，中國把澳門贈給了葡萄牙。”【註11】

歷史上雖然有葡萄牙人幫助中國驅逐海盜的事件，但是葡萄

牙人把打海盜的作用誇大，作為合法據居澳門的原因。受此編造的說法的影響，土生葡人把打海盜的英雄作為偶像。這是因為十五世紀末華士古·達·迦瑪正式開通東方航線後，葡萄牙人於十六世紀初佔據了印度果阿和馬六甲，又繼續東進，到中國東南沿海一帶活動，尋求與中國貿易。然而，那時中國政府實施海禁，葡人只有走私貿易，加上有些葡人亦商亦盜，不斷被趕，所以一直得不到長久性的落腳點。也因此，能力挽狂瀾，使葡人得以在澳門居留下來的打敗海盜的勝利者，自然成為英雄，如西方古代的那種征服者式的英雄，成為澳門土生葡人崇拜的對象，成為基督城團結的一種精神力量。如潘日明神父所說：“上帝聖名之城，憑借其堅定信仰和頑強精神歷來戰無不勝。這是賈梅士《葡國魂》古典英雄主義的結晶，但也是費爾南多·門德斯·平托《遠征》中描寫的某種海盜行為的後果。【註12】

對於葡人和土生葡人來說，打海盜的英雄促成了使葡人能定居澳門這一歷史事件，體現了如安邦拓疆這類的文化精神，成為一種象徵，對於葡人及土生葡人族群在歷史發展以及文化整合中起了極其重要的影響。由於深受葡萄牙歷史文化的影響，在海洋擴張文化薰陶下塑造起來的打海盜英雄觀，成為土生葡人的心理和人格一部份，影響著他們的行為和價值取向，得到他們的認同和崇拜，成為土生葡人的一種文化現象。因此，小說中西科的祖先以打海盜的形象作為英雄，不但在其家族與子孫的狹小範圍受到崇拜，而且在一個比家族大得多的範圍內——基督城，受到人

們的敬仰。飛歷奇小說所反映出來的這種打海盜英雄觀也是葡人及土生葡人族群的一種集體無意識，雖然打海盜的歷史作用已經過去了，但這種文化精神仍然留在土生葡人心裡。

小說反映的打海盜的英雄文化

這種崇拜打海盜英雄的文化現象，也表現在飛歷奇的小說中。在《愛情與小腳趾》裡，作者描寫了西科的曾祖父貝爾納托·弗隆達利亞是如何發達和成為英雄的。老弗隆達利亞原來是葡萄牙歐加惠省的一個水手，受盡英國船長虐待的他，在船隻啟程離開澳門時開了小差，跳入水中，一直游到南灣的沙灘上。他後來在澳門結婚，生了孩子。而他能夠發達，成為英雄，就是他"同出沒在中央帝國沿海港口周圍的海盜的長期鬥爭中贏得了聲譽"，成為三桅船船長。小說寫道："由於當時沒有任何有組織的海上力量，三桅船便擔負了護送那些滿載商品，器具及旅客的船隻的任務。他們百發百中的蛇形長炮，使海盜望風而逃。一旦船隻停泊，總要有一番廝殺。然後，遐邇聞名的三桅船總是能克敵制勝。"老弗隆達利亞因打海盜而在澳門葡人中獲得聲譽，其家族後代也都以有此血統為榮。

小說多處的描寫都流露出這種英雄觀，以及由崇拜打海盜的英雄轉變為崇尚運用武力的"英雄"氣慨。小說的男主角西科由於曾經淪為敗家子而被逐出基督城，後來他雖然改過自新，但開始時仍然受到基督城裡的人的歧視，"人們還在背後高聲喊著那

羞辱人之綽號”。他認為，“如果他能挺起脊樑骨做人，結束人們的這些欺人太甚的行為，唯一的出路就是運用武力，讓他們別再把自己變成膽小鬼”。於是，西科把運用武力的對象鎖定在欺負他的律師樓職員成卓及恩將仇報的西爾維利奧。他把成卓打了一頓，並恐嚇地說：“你知道我的曾祖父和祖父如何懲治海盜的嗎？……我也是姓弗隆達利亞。我家裡有把菜刀，磨得鋒利無比，一刀把桅桿砍成兩截都不帶倒下的。”勝利的他因而“想高聲宣佈他是個男子漢”。接著他又與西爾維利奧格鬥，打得西爾維利奧求饒道歉。西科因而成了英雄，受到基督城裡的人的認同和接納。“西科回到房間，那些不請自來的朋友都湧了進來。他驚訝地聽到了人們的祝賀，看到了人們親熱的表示，彷彿他從來沒有經歷過倒霉落難的時代……西科重新獲得了聲譽，獲得了人們的尊敬。”而他的女朋友維克托利娜知道“第一次有人為了她的名譽去拼命。她感到由衷的高興和慰藉……她現在可以昂起頭走路，用不著故作鎮靜了。誰也不敢再嘲笑她，因為她現在有了能夠揍爛那些蠻橫者或膽小鬼的強有力的拳頭。她已經不再是孤身一人。現在，西科用雄獅般的威風保護著她”。連與西科斷絕關係很久的叔叔蒂莫特奧也親自來找他：“我很高興，你最終想到了自己是弗隆達利亞家的後代。”

而維克托利娜則看不起她那逆來順受、懦弱的父親，把戀父情結轉移到她那粗暴、經常揮動軍刀的、有“英雄氣概”的外祖父身上。小說是這樣描寫的：“在同學們的交談中，她經常聽到

同學所描述她們的父親是剛強、堅定和榮耀的男子漢，知道她們對父親無限地崇拜和尊敬。她們的父親，有的在打獵上是把好手，有的在同海盜的鬥爭中功勞顯赫，有的在本澳治理上成績卓著。只有她的那個不言不語的、意志消沉的父親沒有任何值得炫耀的地方。""維克托利娜看不起自己的父親，認為他是個沒有脊樑骨的怯懦的男人。她幾乎天天看到父親受侮辱的場面。她寧願要一個像外祖父那樣粗暴的父親，也不願要這個軟弱無能、沒有志氣、永遠被人指責的父親。"

在《大辮子的誘惑》中，阿多森杜與阿玲偷情的事被雀仔園的人所發覺了，當阿多森杜被雀仔園的四個惡棍圍毆時，阿玲揮動著扁擔來救他。"阿玲舉動扁擔跳到街心，橫眉怒目，一副以死相拼的樣子。"憤怒的她"猶如一位歷經百戰的巾幗英雄，用奇特的技術揮動著她的扁擔。"作者是用這樣的話讚揚阿玲的英勇行為："這位梳著鞭子一樣的長長的辮子、光著腳的漂亮姑娘以自己的勇敢行為贏得了人們的敬畏，她是這裡的大王。""阿多森杜對姑娘的英勇果斷十分欽佩。她不是一隻任命運擺佈的小綿羊。就是她揮動著扁擔趕走了四個惡棍。"不過，阿玲的英勇行為在阿多森杜看來，實際上只能讓人"敬畏"而已，並不是土生葡人心目中的打海盜英雄那樣讓人崇敬。他敬阿玲，是因為她救他了；至於他的畏，是因為她手中的扁擔。小說講到第一次他們搬到租來的屋子時就這樣說："表面上看起來無用的扁擔現在放置在門旁的牆邊，顯示出其潛在的威脅。"

英雄崇拜是人類普遍存在的一種心理、社會、歷史和文化的現象，作為一種集體無意識一代代積澱在人的心中。金澤指出："在英雄身上，還往往體現了一個民族，一個時代的精神或潮流。在這種情況下，英雄只不過是這個時代精神或民族精神的人格化。""英雄崇拜雖然是人類社會普遍存在的現象，而且英雄具有跨文化或跨時代的共同類型，共有素質與心理根據，但英雄崇拜總是具體地表現在特定的文化傳統中或特定的社會進程中……主要是取決於該文化傳統或社會結構的特殊性，取決於該文化傳統或社會進程中諸多文化要素的特定結構關係及其作用方式。"【註13】英雄與歷史有很大的關係，"時勢造英雄"這句話說明了這種關係。當時葡人一直得不到長久性的落腳點，因而，促使葡人得以在澳門居留下來的所謂打海盜事件中的澳門葡人和土生葡人的祖先自然成為英雄。可以說，崇拜打海盜英雄這一文化現象，根源於葡萄牙文化，是葡萄牙民族精神的一種反映，是葡萄牙海洋文化及民族精神在明朝上述的那個特定的歷史時期及澳門的特殊環境中，由於葡萄牙文化傳統的特定結構關係及其作用方式，在澳門的葡人及土生葡人心中形成的，並且人格化。而那種崇尚武力的"英雄"氣概，是英雄文化的遺痕在小說中的表現。

文學作品的產生過程是作家把現實的社會、人生和自然化為筆下的社會、人生和自然的過程，這要經過一個極其複雜的心理過程，其中涉及作家的情結、記憶。作家的情結、記憶總是敏銳的、豐富的、具象的和強烈的；情結、記憶的內容大多是形象

的、生動的、體驗的與具個性的，在童年時代就開始形成並積累的。心理學家榮格在討論藝術心理學時，把藝術作品的創作方式分為不同的兩種。一種是“內傾的”，作者與創作過程保持完全的一致，即“有一些作品（詩歌以及散文）完全是從作者想要達到某種特殊效果的意圖中創作出來的。他讓自己的材料服從於明確的目標，對它們作特定的加工處理。”另一種是“外傾的”，作者“並不與創造過程保持一致，他知道他從屬於自己的作品，置身於作品之外，就好像一個局外人，或者好像有一個與他無關的人，降臨到異己意志的魔圈之中”。他認為：“……詩人深信自己是在絕對自由中進行創造，其實卻不過是一種幻想：他想像他是在游泳，但實際上卻是一股看不見的暗流在把它捲走。”他指出，“無意識不僅影響著，而且事實上指導著意識”。他把無意識分為個體無意識與超個體或集體無意識。個體無意識是源於個體本身的經驗及內在的條件，集體無意識是由種族傳下來的，在一群人中所共有的經驗。“個體層只是到達嬰兒最早記憶這個程度，不能再往前了，但是集體無意識則包括嬰兒實際開始以前的全部時間，即祖先生命的殘留。”【註14】榮格認為，處於無意識表層的個體無意識有一個重要的特徵，即可以將一組一組的心理內容聚集起來形成一個情結。而情結必定源於人性中某些比童年時期的經驗更深邃，更本源的東西，那就是“集體無意識”。集體無意識反映了人類在以往的歷史進程中的集體經驗，也就是人類大家庭全體成員所繼承下來並使現代人與原始祖先相聯繫的種族記

憶。他還認為，集體無意識的內容則是原型或原始意象。象徵是原型的外在化顯現，象徵所要表達的，就是深藏在集體無意識中的原型。【註15】每一個具體的人，都會從他的祖先那裡繼承了某種與生俱來的生理行為模式。他說："原始意象或者原型是一種形象（無論這現象是魔鬼，是一個人還是一個過程），它在歷史進程中不斷地發生並且顯現於創造性幻想得到自由表現的任何地方。因此，它本質上是一種神話形象。……它們為我們祖先的無數類型的經驗提供形式。可以這樣說，它們是同一類型的無數經驗的心理殘跡。"【註16】可以看出，飛歷奇小說中所反映出來的基督城的民族和文化高人一等的意識，以及由所謂葡人打敗海盜而獲得居住澳門而形成的打海盜的英雄觀，來自於從小就開始形成並積累的情結，來自於是源於葡萄牙文化而形成的土生葡人的集體無意識或民族文化心理結構。這種源於個體無意識的情結及集體無意識"暗中"指導著飛歷奇的創作。換句話說，其創作方式是"外傾的"。

文學作品不但反映了社會現實生活，而且反映了作者的情結，表現出作者的價值取向和價值觀。不管有意或無意，作家總是在一定文化觀念的支配下創作。"創造的過程，在我們所能追蹤的範圍內，就在於從無意識中激活原型意象，並對它加工造型精心製作，使之成為一部完整的作品。"【註17】正如飛歷奇所說，他們從小接受的是葡萄牙文化教育，注重對母國葡萄牙的熱愛。又如彭慕治所說的，好幾代葡萄牙人自從上小學起，便被灌輸中國為感謝葡人的祖先幫助消滅海盜而把澳門送給葡萄牙這一概念

或觀念。這些一代代相承的概念，以基督城和打海盜英雄作為象徵，扎根在澳門土生葡人的集體潛意識中。當飛歷奇“受創作激情的驅使”時，這些潛意識就自覺或不自覺地流露出來。

3. 被逐和出走的原型

依波利多和阿多森杜的被逐

在文學作品中，作家經常運用象徵的手法，使人物、意象和故事具有更為深、廣的文化意蘊。如上面所說，那些典型的人生經驗經過一代代人的傳承和積澱，形成一種“原型”或“集體無意識”，以抽象的形式留在土生葡人的潛意識中，並借助某種象徵得以昇華。在飛歷奇的小說中，基督城和打海盜便是象徵：基督城象徵著優越的葡民族及文化；打海盜象徵著葡民族的英勇精神及體現葡人據居澳門的合法性的原因。此外，小說也借助了一些原型意象，包括“被逐”和“出走”的原型，來表現葡人和土生葡人的集體無意識的內容。

飛歷奇在他的兩部愛情小說《愛情與小腳趾》和《大辮子的誘惑》中，都描寫了土生青年男子如何因社會等級差異的戀愛而被逐出家門的故事。在《愛情與小腳趾》中，女主人公的父親、澳門土生葡人依波利多與賽薩爾蒂娜相愛並發生性關係。依波利多是個斯文而膽怯的小伙子，儘管他還不了解賽薩爾蒂娜的秉性，“卻也開始像他閱讀過的許多羅曼蒂克的愛情故事中所描寫的

那樣，對身材苗條、舉止文雅的姑娘狂熱地愛戀起來”。後來，禁不住性的誘惑，兩人在賽薩爾蒂娜家裡發生了性關係。但由於依波利多的父親克里斯托翁·維達爾是有名的大律師，他們的家庭是基督城裡數得著的豪門貴族，而賽薩爾蒂娜是西班牙人巴布羅·帕蒂拉的三女兒，“這個西班牙佬是一個臭名遠揚的既不講廉恥又不講道德的男人”，他一家人在維達爾家的眼裡是澳門最低下不過的劣等公民。因此，在帕蒂拉撞破依波利多與女兒賽薩爾蒂娜的好事，逼著依波利多與他的女兒結婚時，克里斯托翁·維達爾就把兒子依波利多逐出家門。

在《大辮子的誘惑》中，飛歷奇也描寫了男女主角、澳門土生葡人阿多森杜和華人女子阿玲相愛而被逐出家門的故事。阿多森杜的父親是一家商行的老闆，他的家庭在基督城內是正派體面的。作為獨生子，阿多森杜享受慣了家庭的寵愛和舒適的生活。他儀表堂堂，不愁沒有漂亮的姑娘嫁給他。實際上，他已在多個女人中週旋，是情場上的征服者。他本來只是想玩玩有著漂亮的大辮子、光著腳的華人擔水妹阿玲，但是想不到後來真的與阿玲相愛。當他父親要他選擇跟阿玲走，或者不理阿玲，用錢來解決問題時，阿多森杜的反叛意識使他拒絕留下來，選擇跟阿玲走，因為“他無法接受這種深深刺傷了他的感情的侮辱”。為此，他的父親把他趕出家門。而阿玲也因為和“鬼佬”相愛，被族人逐出雀仔園。

被逐和出走的原型來自基督教文化

這種把親生子女逐出家門的事在華人是很少發生的，但可以從作者——澳門土生葡人的西方文化背景中找到根源。

“希臘、羅馬和基督教會之三者，成為近代西方文化之三主源。”【註18】在西方文化中，“被逐”可作為一種榮格所說的原型。“被逐”這種原型可追溯到《聖經》。《聖經》《創世紀》第三章說，人類始祖亞當和夏娃違抗上帝意志，偷吃禁果，知道善惡是非，於是被上帝逐出一片樂土的伊甸園。亞當要一生日日勞苦，才有飯吃，“直到歸於土中”。

在小說中，飛歷奇實際上是把基督城作為伊甸園，依波利多和阿多森杜違抗了他們父母的意志，被逐出基督城裡的家，猶如被逐出伊甸園。依波利多和阿多森杜本來非常好的前程毀於一旦，不能再像在基督城裡的家裡那樣過著幸福的生活，兩人都象亞當那樣要受苦才能得到飯吃。被逐後，依波利多沒有家產，只有一份微薄的薪水，只好搬到岳父的家去住。他與妻子婚後沒有感情，在岳父家裡受夠蔑視和侮辱，小兒子病死了，讓他牽掛的女兒又不理解他，後來只好又離家出走，到上海尋找新的生活。阿多森杜被逐出家門後也經歷了坎坷的艱苦的生活，他不能繼承父親的商行，也不能得到足以讓他飛黃騰達的寡婦的財產，要整天工作。他們是亞當，唆使他們偷吃禁果的撒旦是原始性慾或反叛意識，使得他們不聽父母的話而被逐出家門。

此外，依波利多後來又離家出走，到上海尋找新的生活，最後發達了，找到了自我，這也是一種原型。《聖經》《出埃及記》說到，耶和華見到埃及人迫害以色列人，就命摩西率領以色列人離開埃及，“到美好寬闊流奶與蜜之地”居住、生活。摩西他們雖然在曠野流浪了很久，但最後找到了上帝所賜的“應許之地”。依波利多雖然仍然住在基督城裡，但是他是住在平庸粗俗的西班牙人岳父的家裡，受到不人道的對待，而且受到女兒的厭惡，於是他決定出走，猶如走出埃及。“我想走，遠遠地離開那個家。如果我要繼續生活，就只能用這個辦法。”“我已經受夠了他們的蔑視，我希望得到別人的尊重。我在那個家裡得不到，只能到另一種環境中去取。我要體體面面地生活。”他在後來寫給女兒維克托利娜的信中說，上海這座神話般的城市為他提供了機遇，為了在上海這塊土地上站住腳，他不得不改變他的惰性、他的怯弱。他說，他一到上海，人就變了。覺得自己彷彿卸下一個沉重的包袱，成了能掌握自己命運的人，他身上出現了從未見過的活力和對人生樂趣的追求。他似乎獲得了新生。

而西科從基督城流落到中國城，再從中國城回到基督城，其實也是一種出走。基督城本來就是他的天堂，只是他自我墮落，才流落到中國城。他在中國城過著痛苦的生活，而他從中國城再回到基督城，就是一種出走，一種避免受到迫害、尋找美好的自我的出走。

小說中說到西科的曾祖父如何來到澳門，也是一種出走，更

是葡人的出走的典型。西科的曾祖父貝爾納托·弗隆達利亞原是葡萄牙歐加惠省出生的一個水手，整整兩年遠離親人、受盡船長虐待的他在船隻起航離開澳門港口前夕開了小差，跳入水中，游到南灣的沙灘上。他後來與一半印度果阿血統、一半葡人血統的女人結婚，生了幾個粗壯而勇敢的孩子。老弗隆達利亞靠著打敗海盜而獲得榮譽，航海與冒險所獲得的財產給他們提供了豪華的生活。澳門就是他的"應許之地"。這些正如艾勒克·博埃默所說的，"是這些文本使還留在本國的讀者能夠去想像殖民開發、西方的征服、民族的勇氣、新的殖民獲取等等。旅遊者、商人、行政官員、殖民者在'釋讀'新奇的時候，是借助《聖經》或《天路歷程》這樣一類原先熟悉的書籍的。無庸置疑，帝國是要通過軍事衝突、通過空前的民族遷徙和對財富的探求等強力而得以形成的。但同時也不可忘記，西班牙、葡萄牙以及稍後形成的荷蘭、英國和法國的霸權，也是通過無以數計的文化形式，通過文化象徵層面上的炫耀和展示，才得到肯定、認可和合法化的。"【註19】

值得一說的是，在《大辮子的誘惑》中，作者寫道，華人擔水妹阿玲因為與"鬼佬"相愛，也被乾媽和雀仔園的人封了屋子，趕出雀仔園。但是，按照中華傳統文化，如果青年男女不經"父母之命，媒妁之言"，而發生私情，不是私奔或自殺，就是會受到宗法處置，而不是被逐。改編自飛歷奇小說的同名電影《大辮子的誘惑》，由於電影改編者是中國人，受中華文化的熏陶，因此，同樣是這個故事，電影裡增加了一些小說裡沒有的有關這

方面的情節：在阿玲與阿多森杜偷情之前，雀仔園的擔水妹、阿玲的好友阿水因抗婚逃跑被捉回來，族人把她綁到福德祠，由阿玲的乾媽蜂王婆，也就是雀仔園的族長來處置她。乾媽說："一百年前，雀仔園就有了族規，哪輩人違反族規都要處置。你是個就要出嫁的人，竟敢背著父母抗婚外逃，按族規第七條處置。"要罰她跪竹筏。阿玲和其他人為阿水求饒，因為竹筏跪下去要殘廢的。最後乾媽宣佈："這次從輕處罰廿竹鞭，讓你父母選好吉日早日完婚。"此外，電影還增加阿玲與乾媽的一段對話。乾媽講了一個故事，說有一次，一個擔水妹遇上一個有錢有勢的鬼佬，兩個人真的好上了，並生了個孩子。可這事被族長知道了，叫人把這個私生子浸到尿桶裡淹死了，那姑娘尋了短見。乾媽警告阿玲，多少輩傳下來的規矩是不能違反的。【註20】

這些改編很重要，它反映了中華文化與葡萄牙文化的重大差異。這是按照中華文化的傳統思想和思維方式來改編的，暗示阿玲如果不經"父母之命，媒妁之言"而偷情，結果也會是這樣被宗法處置的，或者受到道德的譴責而自殺。而小說作者飛歷奇把阿玲也寫成"被逐"，實質上是一種"誤讀"，即作者按照自身的西方文化傳統和思維方式，來解讀發生在雀仔園裡的華人阿玲的偷情的事，認為其後果也是被逐。

依波利多和阿多森杜偷吃禁果，懂得分辨善惡是非，因而被逐。他們被逐後，不斷尋找自己的歸宿，雖然受到很多波折，但總算找到了自己的歸宿：阿多森杜有了美滿的生活，他的歸宿是在基

督城；依波利多再次出走，像摩西出走埃及那樣，到了上海。而依波利多和西科及曾祖父貝爾納托·弗隆達利亞出走後，像摩西一樣達到了預定的目標，找到了“應許之地”，把自己從受折磨的環境中解放出來。這次出走讓他們找回自我，獲得獨立。

榮格認為，作為一種象徵，不僅在詩人的個人無意識中，而且也在無意識神話學領域內有它的源泉。無意識神話學的原始意像是人類共同的遺傳物，他把這一領域稱為“集體無意識”，用以區別個人無意識。“集體無意識不能認為是一種自在的實體；它僅僅是一種潛能，這種潛能以特殊形式的記憶表象，從原始時代一直傳遞給我們。沒有天賦的觀念，但是卻有觀念的天賦可能性。”【註21】作者飛歷奇是澳門土生葡人，是個天主教徒，從小就有宗教背景。他在《首次領聖體》一文中，就回憶了他十一歲時為了領聖體而補上天主教教義問答課的事。西方文化(包括葡萄牙文化) 主要組成是基督教文化，他這兩部小說中都有“被逐”和“出走”的情節，絕不是偶然的，是作者從小就接受的基督教文化在小說中的反映。連同上述的基督城和打海盜英雄的文化象徵，可以看出小說反映了葡萄牙文化，也說明了土生葡人的文化根源是葡萄牙文化。

註釋：

【註1】楊仁飛：《澳門近代都市格局》，見《文化雜誌》中文版第三十二期，澳門文化司署，頁121至122。

【註2】潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》，蘇勤譯，澳門文化司署出版，1992年，頁171。

【註3】麥潔玲：《說吧，澳門》，牛津大學出版社出版，1999年，頁91至92。

【註4】艾勒克·博埃默：《殖民與後殖民文學》，盛寧，韓敏中譯，遼寧教育出版社，牛津大學出版社出版，1998年11月第一版，頁18。

【註5】同註4，頁90。

【註6】同註4，頁44和3。

【註7】同註3。

【註8】J.H.薩拉依瓦：《葡萄牙簡史》，李均報，王全禮譯，澳門文化司署與花山文藝出版社，1994年12月，頁123和141。

【註9】吳志良：《生存之道——論澳門政治制度與政治發展》，澳門成人教育學會出版，1998年3月第一版，頁3。

【註10】徐薩斯：《歷史上的澳門》，黃鴻釗，李保平譯，澳門基金會出版，2000年1月，頁14。

【註11】彭慕治：《為了一個健康的未來》，見《文化雜誌》中文版，第三期，澳門文化學會出版，頁3。

彭慕治對於這一分歧繼續說：“與此截然相反的是中國歷史學家的觀點：葡萄牙人進入澳門是葡萄牙對中國一塊領土的殖民主義佔領。有些書的作者稱葡人本身就是海盜，海盜的黨羽或幕後指揮

者。至於葡萄牙人的傳統論點，他們反駁說那是對歷史的嚴重歪曲，完全是後人的憑空捏造。

“關於葡萄牙人定居澳門的第三種說法是：中國當局把澳門半島的土地租給葡萄牙人，作為貿易基地。”

【註12】同註2，後記。上帝聖名之城，指澳門。

【註13】金澤：《英雄崇拜與文化形態》，商務印書館（香港）有限公司，1991 年5 月版，頁45 和50 。

【註14】榮格：《論分析心理學與詩歌的關係》，見伍蠡甫，胡經之主編的《西方文藝理論名著選編》下卷，北京大學出版社，1987 年3 月第一版。

【註15】榮格：《個體無意識與超個體或集體無意識》，見張述祖總審校的《西方心理學家文選》，人民教育出版社出版，1983年7月第 1 版。

【註16】同註14 ，頁376 。

【註17】同註14 ，頁377 。

【註18】錢穆：《中國文化史導論》，商務印書館，1994 年6 月修訂版，頁12 。

【註19】同註4 ，頁14 。

【註20】見電影《大辮子的誘惑》導演台本，兄弟影視(珠海) 有限公司蔡氏兄弟(澳門) 影業公司，1995 年5 月。

【註21】同註14 ，頁375 。

……讓女兒進入那個家庭。女兒的地位提高了，他帕蒂拉家所有人的地位也都會跟著昇高。

——《愛情與小腳趾》

……儘管她已重新被他們接受，但她已經不可能再回到過去。她改變了許多，有了許多新的習慣，有了不同的思想方法，她的社會地位也提高了許多。……過去的擔水妹已經不存在了。她祇屬於雀仔園的民間傳說中的人物，一位為自己的愛情而掄起扁擔擊敗了四個蠻漢的姑娘。

——《大辮子的誘惑》

二、飛歷奇小說反映的土生葡人婚姻文化

1. 選擇身份的婚姻文化

同裔婚姻可增強葡人身份

婚姻與人種息息相關，研究土生葡人的文化特徵，婚姻現象是一個重要的方面。賈淵和陸凌梭認為，土生乃中國、歐洲，以及整個東南亞沿海一帶長期以來的互相接觸和影響經過一個沉澱過程得出來的產物。他們指出，在這個以混血為規範的群體裡，婚姻選擇乃個人定型過程中的重要時刻，透過婚姻，人們為後代的族群身份勾劃輪廓，肯定自己在身份方面所做的抉擇，並且有機會重估父母的抉擇。【註1】

飛歷奇這兩部小說，主要是圍繞兩對年輕人的愛情和婚姻來展開的。然而，這兩段婚姻的遭遇卻有很大的不同。西科的對象維克托利娜也是土生的，雖然被一些人冷言冷語，認為他是為了

維克托利娜的金錢，但這並不是婚姻本身的問題。而大多數人，包括他的叔叔和維的律師，都認為他們是好的一對。不過，阿多森杜與阿玲的婚姻卻遭到幾乎所有的人的反對。阿多森杜的父親寧愿兒子和土生寡婦魯克雷希婭結婚，雖然她出身也卑微，但她有大筆財富，而且美麗。因此他反對兒子與華人擔水妹結婚，指她是下賤女人，認為兩者結婚是恥辱，因而把阿多森杜趕出家。周圍的土生葡人也都反對，連他的好朋友也不收容他。

賈淵和陸凌梭曾經對土生葡人的婚姻狀況做了研究，認為進入土生族群有“同裔繁殖婚姻脈絡”和“跨族繁殖婚姻脈絡”兩種。【註2】飛歷奇這兩部愛情小說中的兩對主人翁的婚姻，正好反映了這兩種婚姻形態：西科和維克托利娜的婚姻是同裔繁殖婚姻脈絡的，阿多森杜和阿玲的婚姻是屬於跨族繁殖婚姻脈絡的。

從土生葡人的婚姻觀念來看，同裔婚姻有兩重意義，一是保持其族性及文化，一是保持或增加其“葡人性質本錢”。保持族性及文化，世界上大多數民族都是這樣的。但是在澳門，葡人是統治者，有葡人性質本錢意味著有優越的身份和地位。通過婚姻保持或增加葡人性質本錢，則是土生葡人特殊的情況。賈淵和陸凌梭指出：“直到六十年代末期，同裔繁殖婚姻脈絡乃土生保證其社會優勢和上進的手段，更何況這允許他們與歐洲人身份有較大的認同。這乃傳統世家崇尚的婚姻。在當時的殖民地主義和經濟癱瘓環境裡，歐洲人身份乃是一項不容耗損的寶貴本錢。在澳門它代表更大晉身公職的機會。在香港它代表一個脫離華人圈子

的機會，藉此可以擺脫很多在行動和社會機會方面的限制。以下我們稱之為‘葡人性質本錢’(CAPITAL OF PORTUGUESENESS)。”“全憑他們是葡語社群的一份子，衰落一代的土生才可以在當時享受到一些華人不能問津的特權……這些特權主要分兩類。第一，優先受到政府錄用擔任行政架構裡的中層職務，這允許好些土生可以擁有固定收入和一些別的津貼，使他們不用與華人在商業方面競爭，華人在這方面一向都佔優勢。第二，他們是華人居民和葡人政府之間的中間人，這個專利給他們帶來了社會勢力，名望和別的間接利益。”由於“土生擁有的某一程度‘葡人性質’允許他們享有華人不可問津的公務職權，從而建立族群專利。故此，娶一個葡國女子可以增加‘葡人性質’，而娶一個華裔或‘新教徒’家庭的女子則削弱這種本錢。”【註3】根據沃茨的研究：“最體面，最成功的家族是以兩項標準來評價的：第一，葡萄牙世襲遺傳或‘血統’佔優勢；第二，信奉天主教……為了保持家族的體面，就要不斷地‘維修’這些價值；這就要嫁娶有相當社會地位的‘正確人選’。葡裔和天主教成份愈高，家族就愈體面。這就是澳門土生葡人族群之體面觀念的社會精神和核心。”“土生葡人家族的‘葡萄牙特質’，使他們取得政府行政職位，華人是沒份兒的。跟具有葡萄牙‘血統’的人聯婚使土生葡人家族錦上添花，提高其地位，而跟比華人‘更華人’的個體結合，後果適得其反。”【註4】從上述可見，婚姻對於土生葡人來說，不僅關係到人種和文化，還關係到他們的特權與經濟利益，這就說明了飛歷奇小說裡兩對年輕人的婚姻為什麼會有不同遭遇的原因。

對於跨族婚姻，尤其是與華人結婚，在土生葡人傳統婚姻觀念中是不好的。除了不能保持或增加葡人性質本錢外，當時澳門社會還存在一種族群偏見，認為土生葡人乃葡國人和名聲欠佳的華人女人（典型的是妓女）結合產生的後代。而土生中最有名譽地位的傳統世家及一些與傳統世家有個人關連的葡裔作家則認為："土生主要是葡人東來最初幾個世紀期間與馬來西亞，日本和印度女人結合產下的後代。之後土生不是和葡人，便是族內通婚，和華人通婚的少數例子只是'極後期'的事。"【註5】安娜·瑪里亞·阿馬羅也指出："實際上，同華人女子之通婚為人鄙視。在澳門當時那種窄小的社會，常常成為指摘的對象。十九世紀中葉，值當地上層社會的一書記官弗朗西斯科·安東尼奧·佩雷拉·達席爾維拉的一子同具有華人血統的古老雷梅迪奧斯家族一女子成婚之際，澳門城中立即傳開了一首諷刺詩……我們可以證實澳門人根深蒂固族內婚並證實澳門人中間那句口頭禪的真實性，即：在澳門'人人沾親帶故'。"【註6】

由於阿多森杜的父親希望兒子能夠與富有的土生寡婦魯克雷希婭結婚，因為這不但是同裔結婚，而且是一個"完全能夠擁有足以讓他飛黃騰達的婚姻"，同時認為阿玲是名聲欠佳一類的異族女人，因此極力反對阿多森杜與阿玲的結合。而由於西科和維克托利娜是同裔結婚，即使西科的名聲並不見得很好，但是土生們還是接受他們的結合。這兩個婚姻故事反映了當時土生的婚姻文化，主要在乎保持同裔繁殖，以增加葡人性質的身份及其所帶

來的利益。同時也反映了當時華人地位的低下。而為了使西科能夠與維克托利娜門當戶對，作者在小說的後面描述說，叔父接納了斷絕關係已久的西科，把西科作為沒有孩子的叔叔的繼承人，把財產都送給他。叔叔說："……你有足夠的錢，你完全可以是一個有地位，一個弗隆達利亞家的真正的男子漢去和她結婚……"而阿玲與阿多森杜的婚姻，小說則是以讓阿玲作為"葡化"了的"他者"，起了個教名安娜，到教堂洗禮及舉行婚禮的方式，以符合土生葡人的婚姻傳統，使之圓滿。據一些學者的分析，跨族婚姻在殖民時代可以透過三個途徑去繁殖土生葡人："第一個典型例子就是葡國來澳的軍人或水手很多時與低下階層的華人女人交往生下子女，再通過結婚或個人意願給予他們合法地位。"第二種形式是同居，第三種形式是新歸化教徒現象。【註7】阿玲最後被土生族群接納，最大的原因就是她通過婚姻獲得了合法地位，並成為新歸化教徒，符合了土生葡人的婚姻文化價值。這也是文化選擇的過程。

特權使土生葡人崇尚同裔婚姻

在歷史上，葡萄牙民族可以說也是跨族婚姻的結果。雅依梅·科爾特桑指出，葡萄牙"與西班牙半島的其他國家一起，成為各種文化的過渡與混雜之地，而且，沒有一個地方能像它那樣體現了基督教世界和伊斯蘭世界兩種影響的融合。這是葡萄牙文化最顯著的特點。與文化融合同時發生的是種族的融合……像半島上其他民族

一樣，葡萄牙民族是不同種族混雜的產物，在它的血液中，休達民族的成分多一些，這也正好調和了伊比利亞半島民族特有的粗獷和火暴的性格。"【註8】此外，鼓勵葡萄牙人與其殖民地的女人結婚也是葡國的國策，這是為了更好統治殖民地的需要。“還在阿豐素·德·阿爾布克爾克時代(註：指他1508-1515年任印度總督期間）就開始提倡葡萄牙男子和果阿婦女通婚，以實現種族融合。通婚的結果，造就了一批具有獨特性格的人，他們講葡萄牙語，但從宗教的角度來看，則有的信奉天主教，有的信奉印度教。”在巴西也是一樣，“大多數葡萄牙移民都是不帶家屬孑然一身到那裡去的，然後在那裡與當地女子結婚，從而形成了一個混血的種族馬麥盧科斯族。這個種族的人對傳播葡萄牙的影響起了推波助瀾的作用”。【註9】

然而，原來受鼓勵的跨族婚姻，在澳門卻不再受土生葡人的歡迎，儘管他們本身就是跨族婚姻的結果。如同其他歐洲殖民者一樣，葡萄牙殖民者也“拼命地嚴格維護自身與當地民族之間的壁壘”，因為這種“種族之間的壁壘對于維繫白種優越論的觀念至關重要”。【註10】也因此，在澳門，除了有基督城和中國城的壁壘外，同裔婚姻也是個無形的壁壘。按照賈淵和陸凌梭的分析，反對跨族婚姻的原因，就是為了上述的葡人性質本錢。只有土生之間，或土生與葡人的所謂同裔結婚，才能增加葡人性質本錢。這與海外華僑或華人的同裔婚姻不同，由於海外華僑在別的國家或地區只是“寄人籬下”的身份，因此同裔婚姻的目的只是

為保持其民族性及文化，沒有別的好處。而葡人在澳門是統治者，葡人的身份重要，同裔婚姻可增加葡人性質，也就有了特權和專利。因此，有社會地位的人和有錢人崇尚同裔婚姻，不屑於跨族婚姻是自然的，也因此形成了澳門土生葡人新的婚姻文化。可以說，這種新的婚姻文化是選擇的結果，而決定這種選擇的是在當時葡萄牙殖民統治的社會政治環境下，讓土生葡人擁有優越地位的特權。正如雷蒙・威廉斯所說："在特定的社會內部，選擇受到包括階級利益在內的多種特殊利益的制約。正如實際社會狀況在極大程度上支配當時選擇一樣，社會的發展，歷史變化的進程，也將會在很大程度上決定這個選擇傳統。一個社會的傳統文化總是傾向於與它同時代的利益和價值系統保持一致，因為絕對不是作品的總和，而只是一種持續的選擇和闡釋。"【註11】同時，這種婚姻文化形成的壁壘，也使得異族難以進入基督城，使得土生族群更封閉，因此幾百年來土生葡人的人數增加很少。

在澳門這個葡萄牙管治的地方，葡人的社會地位高。華人的社會地位雖然低，然而對於土生葡人又是強大的競爭對手。因此，為了利益，土生葡人必須保持葡人身份；為了保持葡人身份，就要選擇同裔婚姻。不過，實質上土生葡人本身就是跨族婚姻的結果，他們並不是真的全部排斥跨族婚姻，只是排斥沒有財產或社會地位低下的跨族婚姻。比如，西科的祖父就是"因為救了被強盜攔劫的廣州某富豪的全家，而獲得了永久的獎賞——富豪家最漂亮的女兒及豐厚的嫁妝。這個幸運兒將十六歲的姑娘帶回澳門，替她進行了洗禮，並在西望洋山頂的教堂裡與她成了親。"

此外，土生葡人的婚姻現象實際上也牽涉到血統這個重要方面。血統在土生社會很重要。維克托利娜的父親依波利多·維達爾出生於著名大律師的家庭，是基督城裡數得著的豪門望族，受人尊敬，家裡的人因為是“高貴的藍色血統的後代”而神氣十足，趾高氣揚。而維克托利娜的母親賽薩爾蒂娜卻出生於西班牙後裔帕蒂拉家。在維達爾家人眼裡，帕蒂拉是社會的渣滓，該家的人都是有名的平庸粗俗，無事生非的（這實際上是葡人和土生葡人的一種民族主義情結在小說中的反映。因為葡萄牙曾經被西班牙吞併，兩國是宿敵。葡國有一句古老的諺語這樣說：“西班牙不會吹來和風，葡西之間不會有美滿的姻緣。”）。帕蒂拉特意讓女兒賽薩爾蒂娜與依波利多談戀愛，甚至設計一個兩人偷情的局來逼婚，為的是能夠讓女兒進入維達爾家，以提高社會地位；帕蒂拉想要個外孫子，也是希望“把他的勇猛的血液同維達爾家族的高貴的血液混合在一起”。小說對西科青少年時期的描述，也可以反映當時人們對此的看法。小說描寫道，西科的父親萊奧博托從小就離經叛道，25歲的時候使一個笨頭笨腦的姑娘懷孕。在姑娘的父親——一個極其平常的警員舉著菜刀的威脅下，兩人結了婚。小說說：“然而，這婚姻注定是場災難。他感到有這樣一位傻裡傻氣的女人在身邊，自己永遠無法解脫。於是，他將失意和挫折所帶來的怨恨全部發洩在這個替罪羊女人身上，經常用毒打來折磨她。”在西科4歲時，他的母親和父親先後去世。西科在他的姑姑貝姐和叔叔蒂莫特奧收養下成長。對於這個被視為

弗隆達利亞家族希望的西科，蒂莫特奧認為：“他血緣不淨，必須脫胎換骨，才能成為一個真正的男人。”西科學習一直不合格，工作也不順利，終日無所事事，所以蒂莫特奧指西科：“這是他母親的不良遺傳！壞了弗隆達利亞家族的種。真是恥辱！”有次西科被警察拘留，姑姑求情時也是說，是由於他母親的劣等血統沒有被除清，因而對他產生不良影響，使他的行為偏離了所受的教育，也有悖於他那“尊貴的家族”。

2. 新一代土生葡人婚姻觀的轉變

不過，值得一說的是，飛歷奇雖然是出生在土生葡人傳統世家，但是他在小說中對阿多森杜和阿玲的跨族婚姻是採取正面的、讚揚的態度的，不帶有種族偏見，表現了作者期望的一種族群的文化理想。我認為，這一方面是故事的背景雖然是二十世紀三十年代，但作者在成書時加入了二十世紀八、九十年代的觀點，那時候正是中葡友好、中葡文化包容和融合的口號興起的時候，也正是中國即將恢復對澳門行使主權的過渡期，華人的社會地位已明顯提高。那時土生的婚姻觀念已有轉變，土生與華人的婚姻已經比較普遍，“在過去二十年來，由於跨族婚姻逐漸成為兩個在中產階級之內具有同等社會地位的人的結合，同裔繁殖婚姻脈絡和跨族繁殖婚姻脈絡之間也就失去了明確決絕的分別。”【註12】換句話說，由於華人逐漸與土生葡人有同等的社會地位，葡人身份已不能再作為本錢，因此，就不再強調通過婚姻來選擇葡人身份，也因此，同裔

婚姻與跨族婚姻就變得分別不大。另一方面，土生葡人對於自己的身份也有一種“自覺”的認識，不再強調葡人身份：“現在他們自視為一個獨立的族群，同時有別於華人和葡人，是中國和歐洲殖民領域交接處幾個世紀以來的文化對話的產物。就這樣，面對華人中產階級的新競爭，土生把自己的存在正統化，再不以殖民政權的法律為依靠，而是以澳門對中國在歷史上的貢獻為依歸。這個論調在九十年代漸趨成熟，同時亦慢慢為葡語社群所受落，這都是任職政府的掌權一代土生精英的功勞，他們在政治和文化上的影響力與日俱增。”【註13】九十年代中，以歐安利和馬若龍等為首的新一代土生葡人提出“根在澳門”的口號，並且成立了“根在澳門”的土生社團，說明了這種情況。

飛歷奇的小說也反映了這種轉變。他於一九五零年在科英布拉大學畢業典禮上獲頒文學獎的短篇小說《蛋家女阿張》中，寫了一個在海上謀生的澳門蛋家女阿張，成了一個經常搭乘她的船的一個葡國海員的情人，並為他生了個女兒。小說寫道，她知道那海員肯定還會有其它相好的女人，但“她一點也不嫉妒，從小受到的教育就是男人可以任意娶妻納妾。她認為這很自然。內心深處，她還為自己是眾多分享他的愛情的女人之一而感到驕傲”。而那個葡國水手喜歡阿張，並不是因為她長得如花似玉，恰恰相反，是她那“飽經風霜，黝黑的面龐上一副逆來順受的神情……那神情舉止活象個順從的女奴”。作者認為：“千百年來，中國的婦女任憑男人胡作非為，從來就是逆來順受的。”【註14】然

而，在成書於一九九四年的《大辮子的誘惑》中，阿玲卻是個反抗的形象，她的扁擔對於阿多森杜或者第三者都是個威脅，她不能讓她的男人胡作非為。小說中多處提到阿多森杜這種擔憂："從事情發生的第一天起，他就知道阿玲不心甘情願地失去他。不管是好是壞，她卻不會舉起扁擔對付自己的男人。但是，她會砸碎與她爭奪地位的對手，不管她是什麼人，就像她毫不畏懼地橫掃那四個惡棍，而絲毫沒有為這種異乎尋常的風波所煩惱一樣。"婚禮舉行過，兩人已是正式夫妻。雖然兩人過著還算幸福的生活，然而，"阿玲的扁擔就放在屋子的一角，仿佛在提醒他，女人隨時都會抄起扁擔，向任何一個威脅她家庭幸福的對手宣戰。"阿多森杜從扁擔威力得到啟示，認定阿玲不會讓他們的婚姻有第三者出現。

小說中的阿張和阿玲都是二十世紀二、三十年代的人，但是兩者對婚姻的態度卻截然不同，可見兩部小說時隔四十多年，作者對於中國婦女及婚姻的看法有了很大的改變。這兩個婚姻故事正如賈淵他們所指出的，反映出上一輩的土生葡人試圖通過婚姻為後代的族群身份勾劃輪廓。同時，通過阿多森杜寧可被逐出家門，也要和阿玲結婚，反映出年輕一代的土生在以自己的方法解讀並希望變革婚姻傳統，肯定自己在身份方面所做的選擇，並重估父母的選擇。此外，通過對崇尚同裔婚姻態度的轉變，也可以看出中葡兩種文化在飛歷奇和年輕一代土生的身上發生了碰撞而有了質的變化，中葡文化在他們身上互相影響和滲透，有了交

融。作者在《大辮子的誘惑》中借阿多森杜父親的好朋友塞巴斯蒂翁的話說，“在整個事件中，你只考慮到你自己，只考慮到你家庭的名聲，只考慮到社會將會如何對待你。你指責你的兒子，是因為你養育了他，是為了讓他完全按照你的想法去做，為了實行你的利益……你忘了他有他自己的人格。對你是好的事情，對他不見得好。他的生活是屬於他自己的。”

土生葡人或葡人與華人同居或結婚，在那個時代是個令人困擾的問題。因為那時土生葡人或葡人與華人結合還很少，如果有的話，那些華人女人總是被視為妓女、“妹仔”（即女僕人）等下等人的，而且公開結婚的更少，都是同居的，生下的子女就成了私生子，被土生社會歧視，這可從較早期的土生葡人的文學裡看出來。比如，土生作家江道蓮的短篇小說集《旗袍》中的《告別》【註15】描述的一個私生子，他父親是一個逃避苦難到澳門的葡萄牙人，母親是個貧窮的“不清楚自己是女傭，還是不受婚姻保護的妻子”的中國女人。這個受人歧視的私生子靠著努力學習，終於“有一天可以擺脫這令人窒息的環境，驅散縈繞在他心頭的陰影，洗刷私生子的恥辱”，離開“不是他心目中的父母”，往不知他身世的葡國讀書了。在碼頭與大家告別時，他甚至於假裝不認識他那前來送行的地位低微的母親，把她當作乞丐，從背心口袋中拿出一枚硬幣，“放進母親舉得高高，彷彿在熱切地祈求什麼的手中”，作為施捨。又如，飛歷奇的短篇小說《蛋家女阿張》中的葡人水手曼努埃爾因為戰爭結束要回葡萄牙了，擔憂的就是他與

阿張的私生女梅來。她的“長相又不是地道的東方人模樣，一眼就可以看出是同歐洲人私通的結晶。從來就沒有見過混血兒在河上風來雨去的。”“無論何處，只要有歐洲人的私生子，色情生意便可大賺其錢。”所以，他決定把女兒帶回葡國，讓姐姐收養。可見，在葡人和土生葡人眼中，私生子在當時多數是與社會地位低下的中國婦女生的，而且受人歧視。因此，在當時，尤其是像維爾達和阿烏雷利奧這般有社會地位的家庭，寧可把兒子趕出家門，也不容許他們的兒子與地位低下的女子結婚。

飛歷奇的《大辮子的誘惑》這部小說，實際上是對社會上這種偏見和歧視作批判和抗爭的。在他的筆下，阿玲雖然出身低微，是個光著腳的華人擔水妹，但她是個純潔的天使。小說通過土生葡人阿多森杜對於這種社會上的歧視作抗爭，他反駁父親對阿玲的污蔑，選擇離開了溫暖的家，與阿玲出走、同居。當阿玲懷孕了，作為天主教徒的他說服阿玲洗禮，到教堂裡舉行婚禮，堂堂正正地結婚，使他們的孩子免成為私生子。小說寫道：阿多森杜認為“他這樣一直祇把阿玲當作姘婦就已經錯了，現在更不能把她的孩子當成私生子或‘見不人的孩子’或‘灣仔（注：珠海市的一個地方，與澳門只隔數百米）來的孩子’。他從小接受天主教教義，虔誠的宗教意識不能同意那種做法”。不過，要指出的是，從這裡同樣反映出葡萄牙殖民文化心態。作為華人，阿玲在整個婚姻過程中始終是被動的，阿多森杜和她結婚，不過是如塞巴斯蒂翁所說的，承擔了所謂“責任”，承認了孩子的親子

關係，是一個紳士的應盡的義務。而正由於與阿多森杜結婚，因此，阿玲才有新生活過，“……儘管她已重新被他們(雀仔園的人)接受，但她已經不可能再回到過去。她改變了許多，有了許多新的習慣，有了不同的思想方法，她的社會地位也提高了許多。……過去的擔水妹已經不存在了。她祇屬於雀仔園的民間傳說中的人物，一位為自己的愛情而掄起扁擔擊敗了四個蠻漢的姑娘。”

我認為，這部小說的一個重要意義在於：它打破了過去對華人女子的偏見及對跨族繁殖婚姻的偏見，對年輕一代的土生葡人通過自主的婚姻來選擇自己的身份方面作了肯定。小說所反映的不但是作者，也是整個土生葡人社會對婚姻觀念的轉變，這可以從近二三十年來土生葡人婚姻狀況的變化得到證明。土生葡人通過婚姻來選擇個人文化身份這一獨特的婚姻文化，是澳門土生文化的一個重要方面。同時，在婚姻問題上，也反映出土生葡人尋找自我時的一種雙重的聯繫，即與葡萄牙文化既依附又脫離的關係：阿多森杜與被視為下賤的華人擔水妹阿玲結婚，是脫離了增強葡人身份的婚姻文化，但是，阿玲必須到教堂結婚，又是依附了葡萄牙文化的傳統。

註釋：

【註1】賈淵、陸凌梭：《颱風之鄉—澳門土生族群動態》，陳潔瑩譯，澳門文化司署出版，1995 年，頁 4 。

【註2】同註1 ，頁 43 。對於“跨族繁殖婚姻脈絡”（MATRIMONIAL CON-TEXT OF PRODUCTION）和“同裔繁殖婚姻脈絡”（MATRIMONIAL CON-TEXT OF REPRODUCTION），譯者作了解釋：“何以一是‘跨族’一是‘同裔’呢？皆因為前者是指華人與土生，華人與葡人，或三者其一與另一個外來族群人士之間的婚事，牽涉到兩個不同族群；後者則是指土生與葡國人的婚事，大實同是葡裔人士，但在定義上卻屬不同族群。”見同書頁 8 。

【註3】同註1 ，頁 43 、 56 和 44 。

【註4】沃茨：《雙文化的地位　兩族裔的認同》，見《文化雜誌》中文版第三十二期，澳門文化司署出版，1997 年秋季，頁 174 和 175 。

【註5】同註1 ，頁 42 。

【註6】安娜・瑪里亞・阿馬羅：《大地之子——澳門土生葡人研究》，金國平譯，澳門文化司署出版，1993 年,頁 31 。

【註7】同註1 ，頁 44 至 45 。

【註8】雅依梅・科爾特桑：《葡萄牙的發現》第一卷，鄧蘭珍譯，中國對外翻譯出版公司，1996 年 12 月，頁 221 。

【註9】J.H.薩拉依瓦：《葡萄牙簡史》，李均報，王全禮譯，澳門文化司署與花山文藝出版社，1994 年 12 月，頁 144 和 151 。

【註10】艾勒克・博埃默：《殖民與後殖民文學》，盛寧，韓敏中譯，遼寧教育出版社，牛津大學出版社出版，1998 年 11 月第一版，頁 77 。

【註11】王逢振編：《2000 年度新譯西方文論選》，漓江出版社，2001 年 1 月，頁 295 。

【註12】同註1，頁111。

【註13】同註1，頁70。

【註14】飛歷奇：《蛋家女阿張》，見《文化雜誌》中文版第四期，澳門文化學會出版，1988年第一季度。

【註15】江道蓮：《旗袍》，姚京明譯，澳門文化司署與花山文藝出版社，1996年12月。

"……你就讓他們照自己的意願去生活罷。他們這種不同信仰、教養和文化的結合不會引起任何人的驚奇。這是澳門……"

——《大辮子的誘惑》

在他們夫妻之間講葡語倒不費什麼力氣，他們還有意無意地把葡語詞匯和中文詞匯混在一起。不過，阿多森杜跟兒子們之間祇用葡語。他要讓他們從小掌握和習慣父親的語言。而母親自然要教他們中文，她要讓他們懂得母親的語言。……隨著時間的推移和兩種文化培養的結果，兒子們有了自己的語言。他們既說葡語，也講中文；或者講中葡混合語。而和父母們交談時，則分別用父母各自的母語。

——《大辮子的誘惑》

三、 飛歷奇小說反映的土生文化特徵

1. 受中葡兩種文化影響的土生文化

土生文化具"河口"文化特點

對於中西文化在澳門交流、碰撞和融合的程度及特點，劉登翰認為，澳門作為十六七世紀中西文化交流的橋樑，但真正的交流並不在澳門進行，澳門只是作為西方進入中國內地的踏腳石和後方基地。"以葡萄牙為代表的西方文化，雖然可以挾持其政治和經濟力量，在澳門長驅直入，但並未發生如某些殖民地區那樣，殖民宗主國的文化對被殖民地區文化的滅絕，破壞和壓制。這樣我們在澳門所看到的，主要不是文化的兼併和融攝，更多的

是文化的並立和相容。”“以葡國文化為代表的西方文化，並不能完全進入澳門的華人社會。它形成了與澳門上層的葡國文化社會相對峙的另一個華人社會自足的文化區。” 對於澳門這一文化生態，劉登翰把它生動地比喻為“雞尾酒” 文化現象：

> 從表面上看，澳門文化的多元性如雞尾酒一樣五彩斑斕；但深入分析，各種文化的相對獨立性又如雞尾酒一般層次分明，並不相互混合或化合。換一種比喻說，也可以稱澳門文化是一種“拼盤”文化，雖然有其主導和主體的色塊，但各個色塊之間並不互相融合，各佔有一定的空間和形成各自的群落。當然，完全的互不發生任何一點交融是不可能的。就如雞尾酒，在不同層次之間會有一定交融的過渡。在澳門，體現這種文化交融最典型的例子，莫過於土生葡人的文化。【注1】

劉登翰所說的這種體現中西文化交融過渡的土生葡人的文化，實際上就是“河口” 文化。如果把中葡兩種文化以海洋和大河來比喻，處在中葡兩種文化邊緣的土生葡人文化就如處於海洋與大河交界的河口。中葡文化就像海水和河水那樣不斷地影響著河口的水，使河口的水有開放性、包容性和靈活性，同時也呈現出模糊性：當潮水大的時候，河口的水含海水就多一些；相反，河水較大時，河口的水含河水就多一些。土生文化有此特點。土生葡人身處中葡不同文化的世界之中，能借鑑這兩種文化傳統，但他們卻自認不屬於任何一個文化系統，這是土生葡人的普遍心態。如上面所述，他們雖然是屬於葡萄牙文化系統，但是他們不

願意面對讓他們不舒服的邊緣地位或附屬身份。有學者認為：“無可否認的就是土生產生自一個在兩種迥異文明接觸下出現的文化和經濟空間。不過，我們並不可以把問題簡化成中葡二項論述(BINOMY)。”土生葡人“置身於一個文化及民族的十字路口——在某一程度上能夠參與任何一方，卻又不絕對屬於任何一方——澳門土生的族群身份顯得模稜兩可，是一個潛伏性問題。”【註2】而官龍耀則形容土生葡人為“像在兩個鐵製托盤中央顫動的天平指針”。【註3】

在澳門的歷史上，中西文化事實上並沒有發生很大的衝突和碰撞，也沒有什麼大的融合，因此澳門社會這兩種不同的文化才能夠相容，形成兩個平行而各自封閉的文化圈子——基督城和中國城（注意：這已經是在葡人在澳門定居了差不多三個世紀後的事）。潘日明描述這種並存相容的狀況時說：“……在住宅區內，葡萄牙和中國兩個社會，隔牆相望，和睦相處。”【註4】這兩個在同一座城市、幾百年來因不同文化而分開居住的族群，如何以文化及種族為界，生活在各自所在的圈子，在《大辮子的誘惑》中表現得淋漓盡致。

土生葡人靈魂深處的集體無意識是源於葡國文化，他們有著強烈的葡萄牙情結。然而，他們四百多年來在澳門生活繁衍，已視澳門為自己的家園，有強烈的澳門意識和歸屬感。他們既是葡萄牙人，但他們更是澳門人。也因此，澳門土生雖然認同葡國為祖國，持有葡國護照，但他們卻不強調自己為葡國人，而稱為澳

門人或大地之子。值得注意的是，飛歷奇在他的這兩部小說中，所描寫的都是土生葡人社群和華人社會的人和事，基本上沒有提到葡萄牙人和葡國的事。他努力在自己的經驗上尋找更貼近於生存環境的語言。作為澳門土生葡人，他們除了與種族和文化有關，也與環境有密切的關係。正如官龍耀所述："我們是在東方並依賴東方葡萄牙人生活著，勞作著，同時夢想著'中國'。我們對未來的責任，是以我們對這塊土地和過去的根本性責任為前提的。我們對古老的葡萄牙民族負有責任，正由於她給我們留下了海上探險生涯，結識了遠東的國度和人民。"【註5】飛歷奇在接受一個訪問時也表示，他的祖先最早來自葡萄牙，他的家族在澳門已經有二百五十年左右的歷史，他有一些華人和葡萄牙人的血統。"在這裡我們有自己的生活方式。我們擁有幾百年歷史的回憶和傳統，甚至我們有自己的烹飪方法。我們澳門土生葡人，是這個城市的一部份，而且永遠如此。要理解我們為什麼愛上這個城市，你需要在澳門呆上一段時間。我可以在任何時候去葡萄牙，我有足夠的財力。我在葡萄牙有兩棟房子。但我卻留在了這裡，因為這裡是我出生的地方，我所有的祖先和所有的孩子都和這個城市相連。這是一種非常強烈的情愫，很難將這一切拋開，去開始一種新的生活。"【註6】 土生葡人對於澳門這塊土地的熱愛，從他的小說可以看出來。他對澳門的描寫是用讚美之筆調。

在文學方面，典型的中葡文化交融的例子大多數是土生葡人或葡人與中國女子結婚的故事。在飛歷奇的小說中，作者也試圖

寫出這種中葡文化交融的情形來。阿玲和阿多森杜由於宗教、語言、生活習俗等文化方面的差異而引起了一些衝突，但兩人互相包容，克服了這些差異，過著美好的生活。小說牧歌式的寫道：“聰明的阿玲接受了男人的一些習慣，因為他總是自己的丈夫。但她也沒有放棄讓男人接受她的一些中國習慣。他們互相謙讓，互相適應，逐漸產生了他們獨特的和諧的生活方式。”“總之，他們不用強加於人或者粗魯方式，而是以耐心說服的方式，在彼此之間尋找到一塊互相理解的空間。同時，因為各自的出身和所受的教育不大相同而出現的種種不和諧，也為他們的日常生活增添了不少情趣。”飛歷奇以這一對夫妻作為典型，就是要告訴人們這種包容的精神，反映中西文化互相衝突，進而達到互相認同、包容這一深刻的土生文化內涵。

不過，有些時候這只是葡人一廂情願的想法。比如，幾年前，澳葡當局在澳門的大三巴牌坊下豎立了一組雕像，雕的是一個中國少女向一個葡人或土生青年獻花，結果引來一番爭議。澳葡當局和葡萄牙藝術家說是為了表達中葡友好，但華人卻認為是對華人的污辱。從中國文化的角度來看，中國姑娘通常不會主動向男性獻花，即使獻花也不會獻蓮花，況且蓮花是澳門的象徵。這是兩種文化差異的典型反映。

受中華文化影響的土生文化

但無論如何，土生葡人生活在百分之九十五是中國人的社會環

境中，而且他們的先祖很多人有中國人的血統，因此，他們受到中國傳統文化影響是自然的。這可以從飛歷奇的小說中看得出來。

千百年來，作為中國傳統文化主流的儒家文化及其倫理精神已深深地滲透中國人之中，積澱為中華民族的一種傳統心理、價值觀念和行為習慣。飛歷奇無疑對此很有了解，他筆下的阿玲就是一個深受中國傳統文化影響的人。中國的家族制度在中華文化中處重要地位，儒家宣揚的“三綱五倫”實際上主要是規定家庭關係，進而推及國家關係、朋友關係，即君臣類比於父子，朋友推衍於兄弟。夫妻是家庭的基礎，同甘共苦是夫妻恩愛的具體表現，這就要求夫妻要互相關心、體貼、幫助，有困難、痛苦需共同面對、扶持。對於妻子來說，家庭、丈夫就是她終身的依托，“嫁雞隨雞，嫁狗隨狗”，以妻子對丈夫的順從、服從，做賢妻良母為顯著特徵。

當阿玲因為偷情的事被趕出雀仔園後，她就到阿多森杜的家找他。按照她的邏輯，她把自己的貞潔等一切都奉獻給他，她已經是屬於他的了。小說說：“她的責任就是跟著他，與他同甘共苦。正因為如此，她現在來到了大門口，而不是後門前。她要佔有自己認為完全有權佔有的位置。”

離開阿多森杜的家以後，他們遇到種種困難。面對這突如其來的嚴峻情況，阿多森杜悲觀失望，害怕見人，不找工作做，顯得十分消沈。相反，阿玲有中國人那種自強不息的精神。“她看不慣她的男人所表現出來的軟弱。她鼓勵他，也不時催促他。”作者說，她雖然她一字不識，卻有足夠的智慧和見識，將問題看

得很透徹。“她用了複數第一人稱，強調他們已經融合成共甘苦共患難的一個獨立的整體。”

對於家庭道德觀念，儒家提出“齊家”之道。其中將勤儉持家視為美德，作為傳家之寶。小說在這方面有不少筆墨描寫了阿玲如何刻苦耐勞，勤儉持家，專心侍奉丈夫，盡力讓孩子健康成長，將家務料理得盡可能完美，是個賢妻良母。小說並以弗洛倫希奧雖然娶了富孀魯克雷希婭，但卻只是任憑她擺佈的可憐蟲來作為反證。

蜂王婆和雀仔園的人們接納了阿玲及阿多森杜，是因為阿多森杜並沒有把阿玲玩弄夠了就扔掉，而是與她結婚了；而且証明了阿玲並沒有“作賤自己，沒有淪為妓女，而是結了婚，成了家，而且生活水平要比任何一個雀仔園的姑娘都高。”顯然，作者是以中華文化中的家庭倫理角度來寫出蜂王婆等人接納阿玲夫婦的原因的。雖然中葡兩種文化有很大的不同和差異，但這兩種文化中也有普遍性價值的部份，得到這兩個文化族群的認同和接受，如中國文化重視家庭倫理，其實基督教也相當重視家庭倫理的建設。

蜂王婆把阿玲趕出雀仔園，與阿烏雷利奧把阿多森杜趕出家庭有本質上的不同。雀仔園的人們反對阿玲與阿多森杜結合，除了因為阿多森杜是“鬼佬”外，更主要的原因是阿玲違反了中國傳統文化的“禮”，沒有經過“父母之命，媒妁之言”的婚嫁過程而私通。蜂王婆這樣做，是以前中國存在的情況，因為中國的

社會以倫理道德為本位，“奸情盜案，宗族鄉黨自為處分”，處分方式往往以禮俗代法律。“西洋中古社會靠宗教，近代社會靠法律。而中國社會如吾人所見，卻是以道德代宗教，以禮俗代法律，此即是說：在文化比較上，西洋走宗教法律之路，中國走道德禮俗之路。”【註7】實際上，“明媒正娶”以顯示婚姻合法性的做法，在土生葡人中也是這樣。如小說寫到西科要與維克托利娜結婚前，還請托瓦爾律師作為媒人去求婚，在婚禮之前也不單獨去見維克托利娜，“他要讓人們相信，維克托利娜直到結婚之日還是處女”，儘管維克托利娜當時已經懷孕了。

小說還描寫了阿玲第一次懷孕的高興心情的原因：“女人只有生了孩子才能在與她共同生活的男人面前鞏固自己的地位。如果她不能生育，按照她的思維邏輯，就一定要將自己的地位讓給別人。這就是阿玲心中的擔憂和痛苦。因為夫妻之間最重的事情，是傳宗接代。現在一切都改變了。男人的姓氏將靠她的肚皮延續下去。”小說不止一次用了“按照她的思維邏輯”的字句，其實她的思維邏輯，就是中國傳統文化心理。然而，在這裡作者卻沒有說她因為未婚卻將要生子而感到困擾，可見作者對於中國文化的了解並不全面。

此外，在《愛情與小腳趾》中，作者寫了林姓的酒家老闆因近期喪失了男子漢的本事，對兩個老婆中的任何一個都不能盡到丈夫的義務而悶悶不樂。這事被西科知道了，想出一個主意，建議林姓老闆找個十多歲的黃花閨女風流一下，以刺激性慾，因為

"處女的黏液本身就會產生奇蹟"，可以從她那裡喚起性慾，然後使他的太太們生孩子。

在這部小說中，作者還寫了一個同類的故事。依波利多·維達爾在岳父一家的擺佈下變得麻木不仁，意志消沉，他在生了女兒維克托利娜以後，四年來沒有再生育第二胎。想要個外孫的岳父巴布羅·帕蒂拉對此很不滿意，想了很多方法，包括吃藥、挖苦、威脅，還是不能使依波利多喚起性方面的興趣。後來，依波利多找他的義父想法子，義父認為他不是機能缺陷，而是心理問題，就建議他接觸別的女人，嚐嚐新，並且介紹了一個矯小玲瓏的交際花讓他銷魂幾個小時。依波利多真的恢復了性功能，並且使妻子懷孕了。

研究性的女社會學家李銀河指出："中國古代的養生觀就包括這樣一些觀點：性可以延長壽命直至長生不老；對於男人的健康和壽命來說，處女價值特別高，尤其是月經未來潮的14歲少女，最好在14或15歲到18或19歲之間，不可超過30歲；與童男交合同與處女發生性關係一樣可以增進健康，延長壽命；有多個女性性伴侶對男性有益；關於采陰補陽，采陽補陰的觀念；關於精液寶貴，還精補腦的思想等等。在古代中國文化的性觀念中，性的繁衍後代和延年益壽這兩個目的是同樣重要的。"【註8】李銀河所說的中國古代以性來養生的觀念實際上是指道教的房中術。飛歷奇這兩個刺激性慾的故事顯然是受到道教房中術的影響，而故事裡寫的兩個介紹者都是土生，可以看出，很多土生受到了中

國傳統文化的影響。這從維克托利娜和她的外公用中醫藥為病人治療也可以看出。

在審美方面，也可以看到土生葡人受到中國文化的影響。如阿多森杜是由喜歡阿玲的中國式大辮子而愛上了她，而不是喜愛西方貴婦的嬌態。據安娜所說，“擇偶的標準，上世紀在葡萄牙，那些體胖、腰細、皮膚白皙、面色蒼白、踝細、汗毛不密的女性被認為是美的典型”。【註9】又如，飛歷奇的兩部小說都是以中國式的大團圓結局：西科的叔父“認”了西科，維克托利娜的祖父也“認”了她；阿多森杜與父親和好，阿玲也與蜂王婆及雀仔園的擔水妹和好如初。飛歷奇的小說結局既符合中國人的審美習慣，也符合中國小說的結構習慣，同時表達了土生葡人的文化期望。

此外，小說寫到阿玲想向卡比托莉娜太太租位於炮兵斜坡的房子，說到那座房子的風水好時，卡比托莉娜太太說：“你的信仰不允許你相信迷信。”但阿玲回答：“有誰在這兒出生或在這兒生活多年而不相信‘風水’的嗎？太少了……信仰不妨礙‘風水’。我甚至相信‘風水’是上帝的恩賜。”馬若龍認為風水觀念是中華傳統文化對土生葡人影響的明顯例子。他在《澳門面向未來的聯婚》中談到土生葡人的“華化”或稱“漢化”當前的幾種表現，認為“澳門土生人在迪斯科舞蹈，電視節目欣賞，傳統和語言等方面無不打上當地華人的印記。這種文化滲透最為明顯的例證是接受風水觀念……”。【註10】而潘日明則認為，中葡文化“不僅共存，而且還

和睦相處，共同富裕，無論是軀體上還是精神上結合兩種不同的文化而創造了第三文化。”“澳門的兩位上帝——葡萄牙和中國，他們善於調和生性之不同並都以中庸之道為處世哲學，這並不違背福音，這是基督教義和中國智慧的結合物。”【註11】

2. 土生葡人雙重文化的視角

不過，由於中華傳統文化在澳門的承傳，當時是以平民的常俗文化為主的【註12】，加上絕大多數的土生，包括小說的作者都不懂中文，他們所了解的中華文化，多以聽說為主，因此他們所受的中華文化影響，以表層的為多。如果說中葡文化有碰撞或融合的話，也是較表面的，並不是“你中有我，我中有你”那麼樣融合。因此，土生葡人往往從中葡文化角度交叉看問題，這從小說裡可以看出來。

阿玲和阿多森杜發生性關係後，按照中國傳統文化，阿玲未婚而偷情，是違反“禮”，應該受到嚴厲的處罰。但小說只說她被封了家，還挑了水桶等“家當”去找阿多森杜，把基督教文化中的被逐原型套在中國女子身上。阿玲一旦與阿多森杜發生性關係，就認定是阿多森杜的人，這符合中國傳統文化。不過，她的舉止卻不像中國女子的矜持，倒像個西方女子，公開承認，表現出一副爭取戀愛自由的樣子，與生活在封閉的、保守的、貧困的雀仔園環境不相符。而且，阿玲很接受同居，對於中國女人看重的“名分”卻不在乎，倒是阿多森杜主動提出到教堂舉行婚禮。

從以上可以看出，作者是以中西兩種文化視角交叉來看中國女子，其婚姻道德觀混合著兩種文化觀。從另一個角度來說，作者雖然是澳門人，生於澳門，寫的是發生在澳門的事，但他是站立在歐洲文明的基礎上，他的文學意識的根子是在歐洲、在葡萄牙。在某種程度上，他是“克里奧爾人”，即既是歐洲葡萄牙人的後裔，但又屬於澳門。一方面他對澳門有深厚的感情，另一方面，卻又流露出種族差異論和種族優越論。他的這種雙重血緣身份和雙重文化身份使他具有獨特的文化視角。

土生文化具有“克里奧爾”性質

飛歷奇以上這種又中又西、不中不西的文化觀念，恰好表現了兩種文化的差異，並對這些文化相異性作出自己的詮釋。這實際上也是澳門土生葡人普遍的文化觀念，並使土生文學表現出其獨特的特徵。這種“混合和跨越了不同的語言、形式、風格而發展出表達多義性的模式，那是真正的‘克里奧爾化’的表達模式”。【註13】同時，飛歷奇雖然接受的是西方文化，是葡萄牙文化的教育，但是也受到中華文化的影響，因此，在小說中也可以看出，他是以中葡兩種文化進行對話，並做出新的闡釋，用自己的、其實也是土生葡人的文化價值來表達他們的自我屬性。

上面說過，由於土生文化處於中葡文化的邊緣，是“河口”文化，因此有開放性、靈活性、邊緣性和包容性，是動態的。土生葡人處於讓他們不舒服的邊緣地位或附屬身份，他們對環境有

切身的體驗，因而努力尋找自己的地位，進行自我再造。比如上述的婚姻文化，為了能夠“攀”上或增強葡人身份，他們要選擇同裔婚姻，對族群重視。然而，越來越多年輕一代的土生葡人對於跨族婚姻是接受的，尤其是隨著華人社會地位的提高。飛歷奇的小說通過描寫阿玲和阿多森杜的婚姻從波折到最後大團圓的結局，來反映年輕一代的土生葡人在開始追求跨族婚姻時所受到的阻力，表達他們為尋找自我屬性所做的努力。

由於葡人在澳門的管治地位，因此在婚姻家庭方面，土生葡人以葡人身份為榮，崇尚同裔婚姻，以保持或增加他們的利益和地位，這種社會政治環境產生出他們獨特的、選擇身份的婚姻文化。同時，小說通過從正面讚揚處於社會低層的華人擔水妹阿玲，反映了年輕一代土生對於婚姻和家庭問題的看法，並透過婚姻肯定自己在身份方面所做的選擇及重估父母的選擇。作者把這兩個愛情故事放在土生葡人的文化環境中來寫，反映出年輕一代的土生青年對生活、對愛情的新見解，對陳舊的偏見的抗爭，以及向上的精神，觸及了社會問題，深刻地反映了土生葡人社會現實。如雷蒙·威廉斯所說的，“新的一代人將會以其自身的方式對他們繼承的獨特世界做出反應，吸取許多可追溯的連續性”，並且“以某些不同的方式感覺他們的全部生活，將他們的創造性反應塑造成一種新的感覺結構”。他指出：“在一個整體社會中，在它的全部活動之中，文化傳統可被看做對先人的持續選擇和重新選擇。”【註14】

另一方面，土生葡人居住在絕大多數是華人的澳門，遠離葡

萄牙文化的中心，受到中華文化的極大影響，以及受到身份的困擾，使他們的文化觀念起了變化，因此，土生文化又有別於葡國文化的特徵。作者在探索歷史的根源，並以此作為本真，作為自我的根基或自我屬性的同時，就發現自身處於與歐洲文化形式既衝突又聯繫的情況中。這可以從婚姻文化等方面反映出來，並且可以看出土生葡人文化的獨特性是隨著社會影響和條件制約而形成的。他們為了與其生存的社會環境和諧相處，不斷自我選擇，使自己的行為適應社會環境。這個過程是文化適應和認同的過程。從這個角度來說，土生文化是一種社會生態文化。正如有的學者所認為的，定居在澳門的葡人和土生葡人"為了生存，他們發揮原有的才智，汲取當地居民的新的智慧，創造出特定的生活方式。他們逐步利用和改變所處的地理環境及世道人情，這樣就變成了一種新型的居民。這些居民擁有一種獨一無二的文化，該文化保持著葡萄牙的古老傳統，但有時也表現出嚴重的混雜現象，它的產生不僅僅是由於各文化之間不可避免的相互滲透的緣故，也是生物生態迫切需要直接利用環境資源而產生的結果。"【註15】

綜上所述，土生文化繼承的是葡萄牙文化的香火，在文化發展中打下了深刻的葡萄牙文化的烙印。同時土生文化也受到政治和社會條件、生活環境的制約和影響，受到中華文化的影響，因此形成有別於葡萄牙文化傳統的特徵，具有"克里奧爾"性質。土生葡人能進入兩個文化世界——基督城和中國城，有兩種文化背景，操雙語的位置，既能混合不同文化，也能游離於兩者之外，這也使得他們有雙重的視界和分裂的感知、自相矛盾。他們

既按照葡萄牙文化認為基督城及葡人是優等的，因而選擇了同裔婚姻來增強葡人身份，但又以土生葡人的眼光來審視社會，改變對華人的偏見及標籤，自覺開發本土意像，試圖從自己特定的地域和文化視角出發，對土生葡人的主體性加以合法化。土生葡人的這種主體性儘管是對葡文化改頭換面，但畢竟是有異於葡國的。

文化是個動態的發展過程，會在借鑒和吸收新的社會經驗和別的文化過程中不斷優化自己，豐富自己。可以預見，隨著中國政府對澳門恢復行使主權，土生葡人對於中華文化接觸的增多，會增加對中華文化的認同，接受新的價值觀和思維模式，土生文化還會不斷發展變化，作出選擇，以適應社會的發展和土生族群的發展。而且在選擇和發展變化中，會使亦中亦西的文化觀念磨合為真正意義上的中西文化交融的形態。

註釋：

【註1】劉登翰主編：《澳門文學概觀》，鷺江出版社出版，1998年10月第一版，頁10、13、14和15。

【註2】賈淵、陸凌梭：《颱風之鄉——澳門土生族群動態》，陳潔瑩譯，澳門文化司署出版，1995年，頁40。

【註3】見《文化雜誌》中文版第二十期，澳門文化司署出版，1994年第3季，頁4。

【註4】潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》，蘇勤譯，澳門文化司署出版，1992年，頁172。

【註5】見《文化雜誌》中文版第二十三期，澳門文化司署出版，1995年夏季，頁3。

【註6】麥潔玲：《說吧，澳門》，牛津大學出版社出版，1999年，頁96。

【註7】梁淑溟：《中國文化要義》，三聯書店香港分店，1987年9月第1版，頁206和305。

【註8】李銀河：《性・婚姻——東方與西方》，陝西師範大學出版社，1999年1月第1版，頁16。

【註9】安娜・瑪里亞・阿馬羅：《大地之子——澳門土生葡人研究》，金國平譯，澳門文化司署出版，1993年。

【註10】馬若龍：《澳門面向未來的聯婚》，見《文化雜誌》中文版第二十三期，澳門文化司署出版，1995年夏季，頁54至55。

【註11】潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》，蘇勤譯，澳門文化司署出版，1992年，序言。

【註12】劉登翰：《文化視野中的澳門文學》，見《文學評論》，中國社會科學院文學研究所，1999年第6期，頁15。

【註13】艾勒克・博埃默：《殖民與後殖民文學》，盛寧，韓敏中譯，遼寧教育出版社，牛津大學出版社出版，1998年11月第一版，頁134。克里奥爾，CREOLE，指殖民者的後裔，但他又有屬於殖民地本土，即本地出世的意思。克里奥爾又是一種因文化交匯而形成的混雜性的語言。見該書第10頁。

【註14】雷蒙・威廉斯：《文化分析》。見王逢振編《2000年度新譯西方文論選》，漓江出版社，2001年1月，頁292、293和296。

【註15】安娜・瑪里亞・阿馬羅：《澳門三種民間草藥》，見《文化雜誌》中文版第二期，澳門文化司署出版，1987年第四季度，頁18。

餘論

1. 澳門文化的主體

在講到澳門土生文化時，人們經常會與澳門文化聯繫起來。然而，澳門文化的主體是什麼? 澳門文化的內容、形式和特徵是什麼? 澳門文化是中華文化，是土生文化，還是中西文化融合而成的? 依我的看法，在近現代，澳門文化應包括兩大並立的文化體系，一個是中華傳統文化，一個是澳門化的葡萄牙文化及澳門土生文化。這是因為：

一、澳門四百多年來並立著中葡兩種文化體系

澳門自古以來就是中國的領土，這塊土地上的居民都是中國人，因此，澳門社會的本土文化是中華傳統文化。然而，從十六世紀中葉起，中華文化並不再是澳門的單一的主體文化，因為，自從那時葡萄牙人踏足澳門以來，就帶來了葡萄牙文化，包括語言、宗教、經濟、政治、法律、風俗習慣等方面的文化。由於當時的中國明清政府把葡人社會當成另類“番坊”看待，默許他們內部自治，葡人可以保持自己的文化，因此葡萄牙文化就與中華文化在澳門並存了，葡人及土生葡人與華人相對形成自己的生

活、文化圈子。這種華洋文化共處的情形一直持續到現在。

到了十九世紀中葉，葡人先後佔據了整個澳門半島和氹仔、路環兩個離島，推行殖民政策，更把葡萄牙文化，包括行政、法律、語言、經濟、制度，以至市政模式、以教堂堂區為行政區域的劃分等等，推行到整個澳門，包括華人社會。但由於中華文化深深地在澳門紮根，生命力強大，因此，處於統治地位的葡萄牙文化也未能上昇為澳門獨一的主體文化，葡萄牙文化和中華文化在澳門仍然並立。這種文化並立的情形很明顯，官方文件和法律文件用的是葡文，華人民間用的是中文，真正能用中葡雙語閱讀和書寫的人很少，中葡文總是雙軌並立使用。從那時到澳門回歸前，中華文化和葡萄牙文化在澳門依然處於並立狀態。

現在，雖然澳門已經回歸中國，但是，由於澳門成為中國的一個特別行政區，實行“一國兩制”、“澳人治澳”的方針，原有的資本主義制度和生活方式將保持五十年不變，因此葡萄牙文化，特別是作為澳門官方語言之一的葡萄牙語及法律文化，仍會在澳門存在，並且佔重要地位。也就是說，葡萄牙文化仍然會與中華文化一起作為澳門文化的兩大文化主體在一段長時間內並立在澳門。人們可以看到，現在澳門的官方文件和法律文件仍然是使用中葡雙語的。

由於上述的歷史原因，因此，儘管澳門自古以來是中國的領土，超過百分之九十五的居民是華人，但是澳門文化並不是單由中華文化組成，而是應包括葡萄牙文化體系。正如有的學者所

說："自十六世紀中葡萄牙人前來定居後，澳門開始出現兩個文化群體，擁有兩種文化認同。由於這兩種文化其時已完全獨立發展起來，在長達四個多世紀的和平共處中，雖有或多或少的碰撞與交融，但未能打破兩種文化並存齊驅的局面，亦未能在澳門生成一種嶄新的文化主體。【註1】

二、中葡兩個文化體系相容但未相融

在澳門，中華文化與葡萄牙文化兩個體系雖然互相有些交流和碰撞，但這種交流和碰撞並不大，正如有些學者所說，澳門是作為中西文化交流的窗口或橋樑，真正的文化交流和碰撞是在中國大陸發生的。中葡兩種文化體系在澳門基本上是互相封閉，各自發展的，形成如飛歷奇這兩部長篇小說裡的"基督城"和"中國城"的情形一樣。由於這樣，中葡兩種文化體系也就沒有怎麼融合，更沒有磨合或整合成一種新的主體文化。因此我認為，澳門文化並不是如有些人所說是由中葡文化或中西文化融合、創新而形成和發展起來的；中西文化在澳門雖然有交融，但是沒有融合成一體，基本上還是相容並立的狀態。

需要指出的是，把澳門土生文化放在澳門化的葡萄牙文化體系中，是因為土生文化的淵源是葡萄牙文化，兩者在血緣、語言、宗教信仰、生活習慣相同或相近。這從飛歷奇的小說中可以看出來。小說中的兩個土生葡人男主人公在象徵中葡兩種文化的中國城與基督城之間尋找自我價值，最後還是努力使自己的行為

符合基督城的文化價值觀；同時，他們從葡萄牙文化角度出發，選擇打海盜的英雄作為偶像，這可以看出澳門土生葡人的文化根源是葡國文化，葡國文化作為集體無意識已扎根於土生葡人中。土生文化可說是在澳門的葡萄牙文化受到由土生葡人的母系所帶來的印度、馬來西亞、非洲一些原葡屬國家及巴西等地的文化，尤其是受到中華文化的影響而形成的，雖然她與葡國本土的文化有所不同，但這並不是根本不同；土生文化並沒有形成澳門的第三種主體文化。澳門土生文化，可以說，只是劉登翰所說的"體現這種文化交融最典型的例子"。她與葡萄牙文化是同根同源，兩者的關係有如橘與枳，"橘逾淮而北為枳"，雖然枳的果實的味道與橘不同，但是仍然保持橘的本質。澳門土生文化實際上是澳門化的葡萄牙文化，只是兩者受中華文化的影響在程度上和層次上有所不同，土生文化的澳門化——"漢化"程度較大，而層次主要是在語言和風俗習慣等方面。正如澳門華人的文化雖然屬於地域性的嶺南文化，而且受到以葡文化為主的西方文化的影響和滲透，但根子仍然也是屬於中華傳統文化一樣。

綜上所述，單把中華文化說成是澳門文化的主體，或者單把土生文化說成是澳門文化的主體，都是片面的；把澳門文化說成是中葡或中西兩種文化融合而成的，也是不符合歷史與現實的。澳門文化應該是中華傳統文化和澳門化的葡萄牙文化及土生文化相容並立的區域文化。

三、在澳門的中葡兩個文化體系都有澳門化的現象

為什麼在葡萄牙文化前面加上"澳門化"呢？這是因為，在澳門的葡萄牙文化在地理上遠離文化中心的葡國本土，又受到中華文化的強烈影響，所以，雖然在十九世紀中葉後葡萄牙文化在澳門的行政、語言和法律等方面佔統治地位，但是依然要澳門化，以適應澳門的文化環境。如澳葡當局就把與葡文化有很大差異的華人婚姻繼承制度作為澳門的法律，於一九零九年頒佈了《華人風俗習慣法典》。而最明顯的是，在澳門即將回歸中國的過渡期內，根據中葡兩國的協議精神，澳葡當局推行一連串的本地化政策，主要的是公務員本地化、法律本地化、中文官方化。為什麼要本地化，即澳門化呢？這說明澳門的政治、行政、法律等制度原來並不是澳門本地的，而是來自葡國的或者是根據葡文化制定的。但是本地化並沒有從根本改變其行政及法律文化，只是出於政治的考慮和文化認同的考慮，使之澳門化，以適應"一國兩制"的澳門。不過，她與葡萄牙本土的還是有些差異。這種澳門化的行政和法律文化，與中國大陸的有明顯的不同，彰顯"兩制"中的資本主義的那一制度。此外，在民間社會，葡文化的澳門化現象更加明顯，很多信仰天主教的家庭，甚至有的天主教教堂也依中華傳統文化，在過中國農曆新年時也貼上春聯，反映出中華文化對西方文化的影響。

另一方面，在澳門的中華文化在地理上也遠離文化中心的中原，屬嶺南文化，有些邊緣化，加上受到以葡萄牙文化為首的西

方文化的直接影響及滲透，或多或少受到“西化”或“異化”(較明顯的例子是為數不少的華人信仰基督教或天主教，這既是對宗教信仰的皈依，實質上也是對西方文化的認同)，有了澳門本土的內容和特點，與中原“正宗”的中華文化有些差異，因此可以說，在澳門，中華文化也有澳門化的現象。潘日明所說的“澳門的葡萄牙人有別於葡萄牙本土人；同樣被稱為澳門兒女的中國人也與中國、台灣的中國人或者華僑(移民) 不同”，【註2】指的就是二者的文化與“正宗”的傳統文化都有所差異。

這種“澳門化”正是中葡這兩個文化體系在澳門的互相學習，也就是文化交流的過程與結果。

四、澳門化的中葡兩個文化體較能互相包容與認同

從上述可見，澳門文化雖然是由並立的兩個不同文化體系組成，但是這兩個不同文化已經是澳門化了的，與中葡本土上的文化有所不同，有了澳門本地的內容和特點。這種澳門化，使得認同不同文化的人們能夠互相包容、接受，很少產生大的文化衝突，有部份甚至融合在一起。不過，這種融合的程度並未完全達到“你中有我，我中有你”，中葡文化主體在澳門仍然保持各自的鮮明的個性，沒有丟掉各自的文化價值、文化傳統和文化特點。“和而不同”是澳門文化的主旋律。把這種既並立又有所融和的中華傳統文化和澳門化的葡萄牙文化及澳門土生文化並列作為澳門的文化主體，體現了很多學者所指出的，澳門文化是多元

的，具有包容性和開放性等特點。如果把其中一種文化排除在澳門文化之外，都與澳門的歷史及現實不符。在這裡必須說明的是，澳門是多元文化的地區，除了中葡兩種文化以外，還有巴西、佛得角等原葡屬國家，以及緬甸、印尼、菲律賓和泰國等等其他一些國家僑民帶來的文化；中葡兩種文化是這種多元文化中的兩個文化主體。這些多元文化在澳門都能互相包容，如緬甸歸僑每年舉辦的潑水節，都吸引很多不同文化的居民欣賞或參與。

由於澳門文化由澳門化的中葡兩種文化體系組成，是歷史形成的，並且得到澳門居民，包括華人文化群體和葡人及土生葡人文化群體的認同，因此，中葡兩國政府關於澳門前途問題的聯合公報及後來制定的澳門基本法，都尊重澳門居民中的中葡文化這些差異和文化認同，承諾澳門原有的資本主義制度和生活方式五十年不變，原來淵源於葡國的法律基本上都過渡成為澳門特別行政區的法律，葡萄牙語也仍然作為澳門的一種官方語言。

2. 澳門文化的發展方向

在近現代，澳門文化是由中華傳統文化與澳門化的葡萄牙文化及土生文化這兩個文化主體所組成的。澳門文化將來發展的方向應該怎麼樣? 是不是要如一些學者所說，整合成單一的文化主體呢？我認為這大可不必，也不應該這樣做。

世界上很少一個國家只有一個民族、一種文化的，大多數國家是多民族、多文化的。雖然一些國家經常有文化衝突，甚至發

生戰爭，但多數國家的不同文化認同的族群都可以和平共處。中國是個有五十六個民族的大國，各個民族都有自己的風俗習慣、生活方式，有自己的文化，甚至有自己民族的語言文字，但大部份時間都能和睦共處，其根源是由於中國文化向來就有包容性和開放性。我們所說的中華傳統文化，除了有儒家和道家等外，還容納了外來的佛家等文化。中國就曾由蒙古族、滿族等“外來”的少數民族統治，漢族的文化也能夠與這些少數民族的文化融合。葡萄牙人當時東來澳門，能在澳門居住下來，雖然說法很多，但歸根結底也是因為中國文化有包容性和開放性，所以明清政府讓他們留下來了，視澳門葡人社群為一個特殊的蕃坊。現在澳門已經回歸了中國，但仍然有包容和開放的胸懷，能夠容納葡萄牙人和土生葡人，土生族群及其他族群也仍然能保持自己的文化。

如上面所說，澳門文化中的中葡兩個不同文化體系之所以能長期和平相容、並立發展，其核心就是中華文化中的中庸思想及“和而不同”觀念在起作用。中華文化的傳統是講寬容、講和諧的，具有容納百川之水的胸襟和氣魄。中庸就是“執其兩端用其中於民”(《中庸》第六章)，太多太少都不好，“過猶不及”。“子曰：中庸為德也，其至矣乎，民鮮久矣。”(《論語・雍也篇》)孔子說中庸之道是道德的最高標準，最主要是要有“和”，也就是“君子和而不同，小人同而不和”(《論語・子路篇》)，要追求的是“和而不同”。《左傳・昭公二十年》中有段對話，講述齊國的大臣

晏嬰對齊景公批評梁丘據。晏嬰認為，做菜要有油鹽醬醋不同作料才能調和五味，音樂要有“短長疾徐”、“哀樂剛柔”等才能和諧八音。也就是，首先要承認“不同”，而各種不同因素之間必須有“和”；“和”的主要精神就是要協調“不同”，以達到新的和諧統一，使各個不同事物得能得到新的發展。【註3】

樂黛雲等學者在闡述文化衝突問題時指出：“文化衝突首先起源於某種文化中心論，起源於一種文化對他種文化的壓制。”【註4】他們還指出：“歷史已經證明任何‘文化吞併’，‘文化融合’，‘文化一體化’的企圖都只能帶來災難性的悲劇結局。”並認為這將是二十一世紀世界文化發展的重大危機。【註5】這也值得澳門警惕。所有文化無論多麼特殊，都有其合理性和存在價值，都應該受到尊重，最重要的是要有一個“和”。不應該用自身的標準去判斷別的文化，不應強求不同文化的整合，或者企圖實行“文化一體化”。否則，是葡文化向中華文化合併，還是中華文化向葡文化合併呢？共同認同的和普遍價值的部份可以整合，有差異的部份怎麼辦呢？從另一方面來說，保持多元文化，保持不同文化的差異，可以使認同不同文化的族群和平共處，增加不同族群之間的信任，減少猜疑，緩和矛盾，而且從文化本身的發展來說，也是好事。因為，“不同文化的差異構成了一個文化寶庫，經常誘發人們的靈感和創造性而導致革新。如果不再有這些差異，也就不再有激發人們靈感和創造性的文化資源。”【註6】實際上，文化上有差異是很正常的，就拿中國來說，除了上面所說的

各民族的文化有差異以外，就是同一民族，南方與北方的、東部跟西部的也有某些差異。內地居民移居到以華人為主體的澳門，都被稱為“新移民”，也有個融入澳門社會的問題，就說明了這種情況。

不同文化，是相對而言的，不一定是對立的，況且有對立的也不一定都是排斥的、異化的，有的反而是屬於相輔性質的。如中國哲學中的陰與陽概念，看起來是對立的，但是實質上兩者的關係就是相輔相成的，是事物生存與發展所需要的條件。中國文化中的儒、道、釋等主要學說雖然不同，但它們相輔相成，才構成中華文化的龐大體系。太極圖中的黑和白，可說是“黑白分明”，但是兩者卻緊緊地抱在一起，形成一個整體，更形象地說明了這一道理。也就是由於這個道理，由於澳門有中華文化與澳門化的葡萄牙文化及土生葡人文化為主體構成的澳門文化，才有有異於鄰近城市的、自己的特點。

在近現代澳門文化中，由於歷史和政治的原因，葡萄牙文化主要是在行政和法律等上層；而中華文化則有佔絕大多數人口認同的，有堅實的基礎。如前面所說的，澳門土生葡人處於邊緣地位，但是，由於當時被統治階層的華人的地位低，因此土生葡人的邊緣地位不大明顯。然而，隨著華人地位的提高，以及澳門即將回歸中國，葡國本土的葡人對於遠在澳門的土生葡人的聯繫也漸漸疏遠，土生葡人的邊緣地位開始明顯了，土生葡人的身份越來越尷尬，以致於年青一代的土生葡人開始追問“我是誰”。汪

春的《澳門之子——從土生土語話劇看土生文學的文化身份》一文剖析的就是飛歷奇的兒子飛文基等人的話劇中所表現的這種對於文化身份的疑惑，表現出兩代人對於母國葡國的不同感受。隨著澳門政權回歸中國，澳門土生葡人的邊緣地位更加明顯。另一方面，上層的東西容易隨著政權的撤離而減少影響和認同。因此，可以預見，將來隨著葡萄牙文化的影響漸漸減弱，在澳門，未來中葡這兩種不同文化是逐漸趨向相同而不是愈加差異，這種交流和融合必然會漸漸趨向以中華文化為主。“因為人性的由來就是在於接受文化的模塑。各個文化間的差異性雖然很大，但是其中也有很多相同之點。因為文化常用相同的方法，來解決一組同一的問題。這所謂同一的問題主要是人類有機體上的生物需要，不過，即在這些基本需要的滿足的方法中，又生出一串衍生的、手段的和完整的文化需要。我們愈明了差異性之下的雷同性，則我們便愈能推測社會進步的趨勢，並且或能實際地對於人事有所指導。”【註7】

在澳門，中葡兩個文化族群在長時間的交往、交流的過程中，一些普遍認同的、有共同價值的部份已經融合在一起，飛歷奇小說裡面的基督城和中國城已不存在。隨著澳門現代城市的形成和發展，中葡兩個文化族群的居民和睦地住在同一個社區，同一座大廈；無形的基督城和中國城也在漸漸消失，中葡兩個文化族群的居民已沒有那麼多的文化隔閡，雙方都能互相包容。另一方面，在保持本民族文化的文化傳統和文化價值的同時，各自吸

收對方的優點和長處，取長補短，結合其他文化中一些好的東西，豐富了本民族的文化，這是澳門文化好的發展方向，也是土生文化的好的發展方向。我認為，澳門文化的中葡兩個主體不應該強調整合成一種文化，除了共同認同的、具普遍性價值的文化方面融合在一起外，各自民族文化中差異的或不同的部份應能夠繼續保留，讓不同文化認同的人各自選擇，為其所用。保持“和而不同”的模式，這是澳門文化的特色，體現了“一國兩制”的精神，也是澳門文化發展的路向。

註釋：

【註1】金國平，吳志良：《鏡海飄渺》，澳門成人教育出版社出版，2001年7月第一版，頁203。

【註2】潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》，蘇勤譯，澳門文化司署，1992年，後記

【註3、4、5、6】樂黛雲、陳躍紅、王宇根、張輝著，《比較文學原理新編》，北京大學出版社，1998年8月第一版，頁17、5、11、6。

【註7】馬凌諾斯基：《文化論》，費孝通譯，華夏出版社出版，2002年1月第一版，頁106至107。

主要參考書目：

潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》，蘇勤譯，澳門文化司署，1992年。

賈淵、陸凌梭：《颱風之鄉——澳門土生族群動態》，陳潔瑩譯，澳門文化司署出版，1995年。

安娜·瑪里亞·阿馬羅：《大地之子——澳門土生葡人研究》，金國平譯，澳門文化司署出版，1993年。

艾勒克·博埃默：《殖民與後殖民文學》，盛寧、韓敏中譯，遼寧教育出版社和牛津大學出版社出版，1998年11月第1版。

麥潔玲：《說吧，澳門》，吳承義、高駿譯，姚乃強校，牛津大學出版社，1999年。

程祥徽、鄭煒明編：《澳門文學研討集——澳門文學的歷史、現狀與發展》，澳門日報出版社出版，1998年。

J.H.薩拉依瓦：《葡萄牙簡史》，李均報，王全禮譯，澳門文化司署與花山文藝出版社，1994年12月。

梁淑溟：《中國文化要義》，三聯書店香港分店，1987年9月第1版。

劉登翰主編：《澳門文學概觀》，鷺江出版社出版，1998年10月第一版。

吳志良：《生存之道——論澳門政治制度與政治發展》，澳門成人教育學會出版，1998年3月第一版。

伍蠡甫、胡經之主編：《西方文藝理論名著選編》，北京大學出版社，1987年3月第一版。

金澤：《英雄崇拜與文化形態》，商務印書館（香港）有限公司，1991年5月。

雅依梅·科爾特桑：《葡萄牙的發現》第一卷，鄧蘭珍譯，中國對外翻譯出版公司，1996年12月。

李銀河：《性．婚姻——東方與西方》，陝西師範大學出版社，1999 年1 月。

王逢振編：《2000 年度新譯西方文論選》，漓江出版社，2001 年1 月。

莊文永：《澳門文化透視》，澳門五月詩社出版，1998 年10 月。

張京媛主編：《後殖民理論與文化批評》，北京大學出版社出版，1999 年1 月。

樂黛雲、勒．比松主編：《獨角獸與龍——在尋找中西文化普遍性中的誤讀》,北京大學出版社出版，1995 年10 月第一版。

樂黛雲、張輝主編：《文化傳遞與文學形像》，北京大學出版社出版，1999 年1 月第一版。

張法：《中西美學與文化精神》，北京大學出版社出版，1994 年7 月第一版。

王寧：《比較文學與當代文化批評》，人民文學出版社，2000 年1 月第一版。

愛德華．W．薩義德：《東方學》，王宇根譯，生活 讀書 新知三聯書店出版，1995 年5 月北京第一版。

吳志良主編：《東西方文化交流》，澳門基金會出版，1994 年3 月。

鄧曉芒、易中天：《黃與藍的交響》，人民文學出版社，2000 年1 月第1 版。

史蒂芬．羅：《再看西方》,林澤銓、劉景聯譯，上海譯文出版社出版，1998 年12 月第一版。

林語堂：《吾國與吾民》，華齡出版社出版，1995 年2 月北京第一版。

《文化雜誌》中文版第一至四十期，澳門文化司署出版。

中篇　一得之見

二十世紀六十年代中期以後
緬甸華文文學發展概況
——兼談詩集《吟草》

緬甸政府在二十世紀六十年代中期起推行所謂的社會主義，禁止外文的教育和出版外文報刊書籍（英文除外）。受此影響，從那時至今的三十多年間，緬甸華文文學幾乎是一片空白。但是，緬甸華僑和華人仍用盡各種方法，努力維系中華文化的香火。朱波吟社是緬甸僅存的少數文學團體之一。本文試圖通過分析朱波吟社的五十周年社慶號《吟草》詩集，以了解緬甸華文文學的藝術特點和思想內容，同時介紹這段時期緬甸華文文學的概況。

二十世紀六十年代中期後緬甸華文教育與出版概況：

緬甸華文文學自二十世紀六十年代中期以來幾乎是空白的，最大的原因是緬甸當局禁止華文教育及華文報刊書籍的出版。

緬甸的華文學校在第二次世界大戰以前只有小學和初中，戰後才開始開辦高中。到了二十世紀六十年代初，緬甸的華文中小

學已發展到約有四百所，其中中學約有十多所，兩所設有高中。但是，到了一九六四年，緬甸政府推行狹隘的民族主義，實行所謂的社會主義，把教育國有化，取消了外文教育（英文除外），正規的華文學校也在那時全部被國有化，並被解散了。從那時至今的三十多年期間，緬甸一直沒有正規的華文教育。

為了讓華文教育能繼續下去，老一輩的緬甸華僑和華人用了各種方法，其中最普遍的做法是開辦以華文為主的補習班，以及在家裡教子女講家鄉話或普通話。根據緬甸當局的規定，緬藉公民可以開辦補習班，但每班學生不能超過二十人，補習的科目也只能有兩個。因此，華人只能鑽法律空隙及依靠與政府官員的私交，多辦幾個補習班，補習的科目多數設一科中文。緬甸是個信奉佛教的國家，也有些華人開辦佛經學校，借教授佛經為名教青少年學中文。還有如緬華婦女協會開辦的幼兒班，向兒童傳授中華文化。

據介紹，緬甸北部的曼德勒、東枝、臘戍、密支那等地的華文補習班辦得較好，有一兩千名學生學中文；首都仰光市也開辦了約四十個補習班，有近千名學生；而南部學華文的情況則較差。然而，總體來說，由於現實社會的需要，一般華人家庭都重視子女的正規教育，以便將來子女能夠升學和出國留學，因此參加華文補習班學習的學生比例不大，而且流動性大，有季節性，大多在假期和周末時才學習。

由於緬甸華文教育二十世紀六十年代中期起被禁止，因此年輕一代的華人後裔絕大多數沒有受過正規的華文教育。另一方面，到台灣讀書的青年一般都不願再回緬甸。到中國大陸讀書的，由於大陸有十多年沒有對外招生或者因為學生經濟負擔不起而非常少。基於這些原因，華文補習班因為師資缺乏而只設小學和初中的課程，有的已七十多歲了還在當華文補習教師。至於華文課本的採用，則視乎華文補習班的背景，採用中國大陸、台灣和新加坡的都有。

除了沒有正規華文教育以外，華文報刊書藉也從一九六六年起不能出版了。緬甸當局在一九六六年初規定，除了緬文和英文外，其他外文（主要是華文和印度文）報刊書藉都不能出版，使得緬甸的華文文學有三十多年來沒有發表的地方。直到一九九八年十一月，華文的《緬甸華報》(MYANMAR MORNING POST)作為第一家外文（英文除外）報紙被緬甸當局批准出版了。《緬甸華報》之所以能夠出版，是因為緬甸的形勢有了改變：一方面是中緬關係友好；另一方面是東南亞國家中只有緬甸不讓出版華文報紙，華僑和華人都強烈要求復辦華文報紙，緬甸當局為了加入東盟因此讓步；再一方面是緬甸北部出現和平，而且緬北講華語的人較多。在這樣的形勢下，緬甸政府才允許緬籍的華人出版《緬甸華報》。《緬甸華報》開始時是週報，出版了一年多後，計劃改為半周報，以後有條件時再擴大為日報。

《緬甸華報》出版後，開闢了一些副刊，如《大眾園地》和《週末茶座》，刊登一些散文游記和詩詞，另外也開辟了《學生園地》版，選登一些華文補習班和佛經學校學生們的優秀習作。《緬甸華報》的出版，使得緬甸華文文學的復興露出了生機。

此外，在傳播中華文化方面，緬甸華僑圖書館一直在默默地扮演重要的角色。在華人教育和華人報紙出版被關閉之後，緬華圖書館竟幸免得以保存下來。不過，由於緬甸政府禁止境外書刊入口，因此緬華圖書館有三十多年時間幾乎沒有新的中文書籍，其藏書絕大部分都是二十世紀六十年代中期以前的，極少數“新書”，也是華僑在境外買的，看完了再送給圖書館。雜誌也是一樣。據我所見，書架上的書籍大多數因舊破而用牛皮紙做封面，雜誌多數也是一兩年前香港及東南亞一些國家的。

由於緬甸三十多年沒有正規的華文教育，因此四十歲以下的華僑後裔很多都不會看華文書報、不會說流利的華語。對此，不少人都感到憂慮，擔心中華文化會在緬甸華人社會出現斷層情況。緬華圖書館葉館長表示，上一代華僑都把中國作為自己的祖國，有強烈的落葉歸根的意識。隨著時間的推移，大家要面對社會現實，多數華人歸化加入了緬甸國籍。他們雖然把居住國緬甸當作祖國，但仍把祖籍國中國作為感情上、文化上的祖國。然而到了第二代，由于缺乏華文教育，又從未回過故鄉，只知道家鄉是在地圖上的什麼地方，可以說一些家鄉話或普通話，而對於使用華文讀寫已感到困難，因此對中國的印象模糊陌生。到了第

三、四代，很多人都不說或不會說家鄉話了，對于中國更加有疏離感，有的甚至連生活習慣、倫理道德和價值觀念等一些中國傳統文化都丟掉。

不過，葉館長對于緬甸華文前景並不感到悲觀，他不認同華文將會在緬甸消失的看法。他說，緬甸有近百萬的華僑和華人，人數不算少，而且海內外的華人都關心和支持中華文化的承傳。他認為，環境會改變，人們會想辦法克服困難，而且，隨著時間的過去，緬甸當局也會修正政策，放寬限制，現在已可以辦華文報紙了，將來華文教育也有解禁的可能。

從《吟草》看緬甸華文文學

由於緬甸的華文教育停頓了三十多年，因此，年青一代華人的華文程度比較低，能閱讀華文文學的不多，能用華文寫作的更少，這對於緬甸華文文學的發展是個災難。另一方面，由於緬甸當局嚴格控制出版，三十多年來緬甸沒有華文報刊書籍出版，因此，華文文學也沒有發表的地方。這些原因使得緬甸華文文學在過去的三十多年間幾乎是空白，只有少數如仰光朱波吟社的文學團體以手寫、油印的方式出版詩集，供文化團體及好友之間欣賞。個別的也有在緬甸以外出版書籍，如老報人黃綽卿的一部份遺作，由他生前好友鄭祥鵬整理結集成一冊《黃綽卿詩文選》，一九九零年由中國華僑公司出版；又如，已故老報人、現任《緬

甸華報》顧問邱偉文先生的父親的文集《問路記》，是由一家香港出版社出版。不過，他們的文章基本上是在二十世紀六十年代中期之前寫作的。

現在，在緬甸還有活動的華文文化藝術團體中有緬華圖書館、緬華文化藝術協會、朱波吟社、緬華漢劇團、緬華粵劇團等，以及一些校友會，但文學藝術創作不活躍。

在緬甸華文文學團體中，過去以詩社的發展最引人注目，有"朱波"、"晨光"、"裁云"、"似梅"、"天南"和"百花"等多個詩社。然而，"歲月無情，人生無常，許多詩社之老前輩、精英，皆不幸相繼撒手塵寰，致人才凋落，吟壇沉寂；而最令人傷懷者，莫過於朱波竟孤單單的成為僅存之詩社"。【註1】

僅存的朱波吟社每年都出版一期詩友的詩詞作品集《吟草》，我所獲贈的是五十周年金禧社慶專號（1998年7月）。由於不能正式出版，因此《吟草》是以手寫油印、非賣品形式出版，贈送詩友和團體。而其他的文化團體則未聽聞有文學作品出版。由於年青一代華人基本上沒有華文文學創作，因此，這些老一輩華僑和華人詩人——大部分是以前從中國去緬甸僑居的，他們的詩作可以說是緬甸華文文學的代表。以下我試以這期《吟草》詩集，分析這些詩作的思想內容和藝術特點，從中了解二十世紀六十年代中期以後緬甸華文文學的概貌。

這期紀念朱波吟社五十周年金禧社慶專號詩集《吟草》分為八部分，第一部分"金禧社慶"篇的詩詞，以回顧吟社半個世紀

的歷程及展望將來為主。詩中表現出詩人們對於中華文化傳承的強烈責任感，他們把詩詞作為“國粹”，以“宣揚國粹”作為詩人和詩社的重任。這是一大特點。比如：“碩果僅存須愛惜，發揚國粹寫根由。”（鄭天祿）“宣揚國粹居前首，文藝交流共負肩。”（蔡景濂）“宣揚國粹當肩任，共結吟緣播九州。”“漢風丕振心和力，國粹維揚主亦賓。”（胡艷欽）“宏揚漢粹勵新秀，翰墨雅緣播九州。”（林芳彥）“社慶今迎五十周，宣揚國粹賴吾儔。”（趙振恆）“發揚國粹勳芳著，樹幟天南名獨榮。”（鄭錦照）“宣揚國粹人生責，磨琢詩章客地傳。”（余錦榮）“宣揚國粹原無忝，墨守成規互唱酬。”（洪我東）

緬甸華僑和華人對於祖國中國始終懷著一份強烈的感情，他們的心與祖國相連，他們的脈搏與祖國一起跳動，對於香港回歸祖國，對於中國的建設成就，他們都懷著興奮和喜悅心情。他們在詩中直抒胸臆，表達出他們那種海外赤子之情。如鄭錦照的詩句：“歌頌神州新氣象，歡呼兩制劃時篇。”（《朱波吟社五十周年頌》）又如鄭有添在《歡呼祖國選出新領導人》里寫道：“群賢畢集華堂來，國計民生議展開。事理分明謀善策，胸懷坦率不疑猜。同心同德論興革，群策群籌掃毒災。際會風雲經考驗，大風大浪見真才。”而胡尚信的《三峽工程》，為三峽水庫描繪了美麗的遠景：“辟地開天世紀功，江河截斷壩如虹。千尋峽谷沉江底，一片波光出太空。旱患全憑興水利，農民致富米糧豐。巨輪日夜穿梭過，直達環球貿易通。”王儲物的《香港回歸(其二)》，

用這樣的詩句歌頌香港回歸祖國一週年："則徐含笑九泉埋，雪此天仇慰恨骸。隔水孤兒娘再抱，天涯裔子眾開懷。屠刀放地能成佛，勒馬收韁避險崖。不愧青天呼鄧伯，協調兩制早安排。"

詩人大多數是從中國去的老一輩華僑，久居客地，他們的詩中經常流露出思鄉懷舊，離愁別緒的情懷，以及對於人生經歷的回憶和感嘆。尤其是在節日，這種情愫往往寄託在詩篇中。這是詩集的又一特點。如蔡敦堂的《春節》："佳節由來遊子恨，異鄉異曲獨徘徊。"又如李光燦的《回憶書感》："作客南洋六十年，深嘗世味學痴顛。……漫將旅況從頭憶，樽酒吟軒感慨篇。"又如胡艷欽的《偶吟》："歲月太匆匆，浮生一夢中。昔日青少友，今日已成翁。恨別千山隔，相思兩地同。唯求身體健，有幸再相逢。"再如蔡錦謀的《客感》："二十年來渡海過，祗因田薄困難多。帆揚風號櫓聲急，辭祖別宗慈淚沱。一片汪洋憧遠景，千秋事業肇朱波。峰迴路轉換天地，落葉歸根憶舊窩。"以及李毓榮的《懷鄉》："卅年久滯念家鄉，歲歲有人頻往還。愧我飄零志未遂，羨人如願心清閑。時懷摯友痛長別，每念遠親難照關。他日榮旋償夙願，舉杯暢飲盡歡顏。"胡肯堂的《新庭雜詠》："每覘秋月憶髫齡，物換星移發半青。歷遍天涯羞故我，蕭然猶似一飄萍。"

從這期《吟草》還可以看到，詩作在題材、人物、風土人情，以及在語言的運用方面，有著濃郁的當地色彩。這是詩作的另一特點。

緬甸是一個佛教國家，寺院林立，全國超過八成人口篤信佛教。在緬甸長期居住的華僑華人，“客地早成為故里，民風淳樸樂相將。”（李光燦《重午書感》）他們既保持著中華傳統犬化，又受到當地佛教的影響，這也可以在詩中看出來。如歡度中國傳統節日的詩句有：“金牛勸勤倦返天上，玉虎迎祥到德鄰。”（鄭天祿《頌虎年》）“鑼鼓喧天千戶慶，龍獅竟舞百家春。”（林芳彥《迎春》）佛教色彩的詩句如：“塔影椰陰添逸興，鴉聲梵響助幽深。”（陳建邦《朱波吟社成立》）“……人欲未能如佛覺，佛們可否指人迷。塵心畢竟何時了，且寄閑舟彼岸面。”（鍾光《題福山寺清水祖師宮》）“面目不塵真淨土，身心如溶古恆河。”（陳建邦《寺遊偶感》）緬甸仰光的大金塔世界聞名，蔡景濂的《遊大金塔偶成》也寫得好：“欲靜凡心禮佛陀，梵音裊裊出岩阿。禪機參透本忘我，勘破俗塵因事多。入定不多似止木，現身說法口如河。金光萬道傳真諦，玉砌千階頌贊歌。”

這些詩作在語言運用上有濃郁的本地色彩，在詩句中摻雜了不少當地民族語言、英語和方言。如陳尊法的《沁園春・社慶五十周年致緬華詩友》中有“金塔高崇，剷襪攀登”，“嘆紗籠依舊，後生番語，溝通不易”的句子，其中“剷襪”是指任何人到了寺院，都要脫鞋，只穿襪子；“後生”、“番語”都是閩南方言，分別指年青人和外國話；而“紗籠”是緬甸人不分男女都穿的一種圍裙。又如陳蘭生的《贈靈光法師（之二）》中的“香花飄動丁前水，乞與人心洗淚痕。”其中“丁前”是緬甸語潑水節。

與所有海外華文文學一樣，緬甸的華文文學也與中國文學有著不可分割的聯系，深受到中國文學的影響。然而，由於緬甸自二十世紀六十年代中期實行閉關鎖國的政策，加上西方國家的封鎖，緬甸華僑和華人與外界、外國的文學接觸得較少，因此外國新的文學思潮、流派基本上沒有對緬甸華文文學產生影響；現代中國文學在大陸、台灣、香港和澳門都有了變化，不斷在探索，但緬甸華文文學幾乎保持原來的模樣。從這期《吟草》詩集中可以看出，不少的詩作仍然停留在表層的寫景、敘事和言情，缺乏有依托有目標地探索詩歌的走向。不過，話說回來，緬甸華僑和華人文化界人士在華文教育和華文報刊被禁止的三十多年間，仍然衝破困難，努力地維系中華文化和華文文學的承傳，實在讓人敬佩。

註釋：

【註1】江忠，見朱波吟社五十週年金禧社慶號詩集《吟草》刊前語，1998年7月。

《來也匆匆，去也匆匆》敘事的個人化

在二十世紀八十年代之前，中國的文學創作要按照一定的概念的時代主題來創作。但是，隨著社會的開放和多元化，文學創作出現了個人的寫作立場，作家可按個人的思想或理解來創作。

對於深刻反映在文學創作上的精神形態，陳思和指出："二十世紀中國的各個歷史時期，都有一些概念來涵蓋時代的主題。如"五四"時期的"民主與科學"、"反帝反封建"，抗戰時期的"民族救亡"、"愛國主義"，五六十年代的"社會主義革命與建設"、"階級鬥爭為綱"、"兩條路線鬥爭"等等，直到八十年代仍然有一些諸如"撥亂反正"、"改革開放"……這些重大而統一的時代主題深刻地涵蓋了一個時代的精神走向，同時也是對知識份子思考和探索問題的制約。"他將這樣的文化狀態稱為"共名"。然而，"在比較穩定、開放、多元的社會環境裡，人們的精神生活日益豐富，那種重大而統一的時代主題已經攏不住民族的精神走向，於是價值多元、共生共存的狀態就會出現。"他把這種只能反映時代的一部分主題，卻不能達到一種共名狀態的文化思潮和觀念的文化狀態稱之為"無名"。【註1】他認為，這種無名狀態，"在文學創作上則體現為作家放棄了宏大歷史敘

事，轉向個人化的敘事立場，特別是由此走向了對於民間立場的重新發現與主動認同。"【註2】

徐懷中的短篇小說《來也匆匆，去也匆匆》可說是這種無名狀態下的文學創作。小說說的是有一個一絲不掛的溺水女人漂到了一個屬於軍事禁區的海島，被駐守海島的雷達連士兵救起。由於當晚有強台風，因此雷達連暫時收留了她。那個女人在島上住了三個晝夜，雖然二十四小時有兩名衛兵看守住，但最後她竟還是在不被人發現的情況下又一次投海，結束了生命。

這種故事如果在八十年代之前，其寫作模式，按照作者的假設應該寫成：雷達兵發現海灘上漂來一具女屍，經急救後，問明來歷，即刻通知其家屬接她回家。接著報紙和電視台作了報導，我人民解放軍駐島雷達部隊救起了一名溺水婦女，為軍民魚水情深譜寫了又一曲凱歌。這種創作模式，不消說，是根據當時那時期的文化精神，反映那個時代的共名文化狀態。然而，曾任解放軍藝術學院文學系主任的徐懷中，在這篇與軍隊有關的小說裡，並沒有按照那種共名文化狀態的敘事方式去宣揚軍民魚水情，卻"讓"那位女人再次投海自殺。而且，在死亡的主題裡，作者也不按“或重於泰山，或輕於鴻毛”的當時共名文化狀態的价值觀來寫，而是表現出宿命色彩。

在小說中，那位獲救的女人閉口不談為何要輕生，連自己的姓名籍貫都不肯透露，給人一種神秘的感覺。而且，讓人不可思議的是：海島離大陸很遠，如果是從大陸岸邊漂來，那女人早就

會沒命了，但她卻沒有死；這個被救活的女人雖然有兩個士兵看守住，但是卻沒有人發現她逃掉，再次跳下大海；連長冒雨查看碼頭回來時，遇到有個被軍用雨衣罩得嚴嚴實實的、但露出女人纖腳的人，卻不在意；多數自殺的人體驗過死亡的痛苦恐怖，一旦獲救都會從此打消自盡的念頭，但她卻又走上死的道路。此外，作者在小說的開頭寫了一個與該篇小說似乎無關的故事：一個地震學研究院的教授預測在某段時間內將發生八點五級的強烈地震，結果卻連輕微的地震也沒發生。作者實際上表達了這樣的宿命觀：預測會發生的卻不會發生，而不應該發生的事情想不到卻發生了。一切都難以預料，神秘得不可捉摸。

徐懷中這樣寫，顯然是不想在原來的共名狀態下，襲用在文壇上流行的同類題材小說的創作模式。在他看來，社會日趨開放、多元，他也不應該再拿特定時代的社會背景，來推斷人的社會屬性和人生悲劇的社會內涵，因此他的敘事立場發生了變化，從“軍民魚水情”和“革命人生觀”這些在當時屬於重大而統一的時代主題轉向個人敘事立場，把外在於個人體驗的政治文化內容都排除，將目光集中在個體生命方面。

在作者筆下，這位受過高等教育的當代職業女性，連死也要沖破傳統，不作最後的包裝，脫得一乾二淨才投海。她“來也匆匆，去也匆匆”，死後什麼也沒留下，就連海灘上她最後的一行足跡也馬上被雨水洗刷掉。作者的筆調平靜，但卻給讀者留下嚴肅的思考。小說的核心是有關生命本身的問題，作者顯然表達出這樣的人生觀：“被揉皺的紙團兒，浸泡在清水中，逐漸逐漸平

展開來，直至回复為本來的一張紙。人，一生一世的全部過程，亦應作如是觀。”（《仿佛談道錄》）

徐懷中寫這篇小說是在九十年末，背景是改革開放時代。他在小說中把這個時代背景隱去，而且把這個特定時代的社會背景和人物的社會身份作為虛置化處理：時間只有本月、當晚、不久前、那天、台風過後等，人物只有教授、我、女人、連長、雷達兵、政治部主任等。唯一有名字的是妙島這個地方。然而，對於人的生命本能與特定時代的社會背景的對立而產生出來的文化沖突，小說雖然沒有正面寫出來，但卻是肯定的。作者並沒有對於個女人為何輕生加以評論，他只是引用基地政治部主任的比方：一位運動員在萬米賽跑中把所有對手遠遠拋在身後，忽然一頭栽倒在地，再也爬不起來，只能被判自行退出比賽，於是觀看賽跑的觀眾都驚呼“為什麼”。他實際上是在指出，這個有眾多職稱、學位、社會團體頭銜及榮譽職務的女強人，是在激烈的商業競爭中受到挫折，不能接受失敗而自殺的。

從上面的分析可以看，徐懷中的《來也匆匆，去也匆匆》，並不是按照時代本身含有的重大而統一的主題來寫，而是以獨立的人格和藝術家的身份來寫作，按照他個人的獨立立場來寫，用自己的視角來解釋自己要敘述的故事，表現出鮮明的個性。在寫部隊時，他沒有宣揚軍民魚水情；在寫改革開放時，他沒有歌頌改革開放的成就，而是反映商品經濟大潮對傳統意識形態的沖擊，以及人的失落感；寫到死亡時，他沒有宣揚革命人生觀，而

是充滿宿命色彩。總之，作者不再按照當時社會的共同理解來創作，作品中的人物不再是意識形態的載體，不再是沒有自由意志的傳聲器；作品中的意識是獨立而複雜的，已不是統一的和某種固定的意識形態原則。作者打破以前的敘事方式，打破以前那種話語霸權，他以個人體驗與獨特方式出發，以貼近生活的個人敘事方式來描述自己眼睛中的世界和人類的心靈。同時，小說也反映出九十年代文學“隨著整個社會文化空間的日益開放，這種文學的共名狀態開始逐漸渙散，為那種更偏重個人性的多元化的無名狀態所取代”【註3】的趨勢，呈現出靈魂的巨大變遷。

註釋：

【註1】陳思和主編：《中國當代文學史教程》前言，复旦大學出版社1999年9月第一版，第14頁。

【註2】同上，緒論，12頁。

【註3】同上，第336頁。

（徐懷中《來也匆匆，去也匆匆》載於《99中國年度最佳小說（短篇卷）》，中國作家協會《小說選刊》選編，漓江出版社1999年12月第1版。原載《人民文學》1999年1月）

《澳門新娘》舞劇與飛歷奇小說

——打海盜與中葡青年愛情題材的文化評析

被稱為澳門第一部原創舞劇的《澳門新娘》在第十二屆澳門藝術節上首演後，引來不少評論，有讚有彈。本文也試以文化角度對此劇提出看法。

《澳門新娘》舞劇劇情的背景是十七世紀初的澳門，說的是剛被葡國商船聖地亞哥號聘為水手的澳門華人青年漁民秦高，隨船到了葡國首都里斯本。下船時在碼頭上，秦高與船長安東尼的女兒瑪麗亞邂逅，兩人一見鍾情。聖地亞哥號船要再次遠航澳門時，前來送行的瑪麗亞乘船長不注意，躲在運往澳門的行李大木箱中，隨船往澳門。但是，在航海途中，商船遇到了海盜，船長安東尼在與海盜搏鬥中被海盜殺死，瑪麗亞則被海盜綁架，並被海盜首領逼婚。後來，秦高乘海盜不備，深入虎穴殺死海盜首領，救出瑪麗亞。聖地亞哥號商船經歷千辛萬苦，終於到達了澳門。"在'大三巴'前，秦高和瑪麗亞舉行了隆重的婚禮，有情人終成眷屬。"【註1】

不妨直言，《澳門新娘》的劇情並不新奇，如同大家見慣了的中國傳統小說和戲劇的創作模式——"一見鍾情"，"英雄救

美”，最後“有情人終成眷屬”。不過，由於華洋雜處的澳門有著特殊的社會、政治、歷史和文化背景，因此上述這種中國傳統的創作模式在澳門就有了不同的意義。它已超出單純表達青年男女兩情相悅的愛情故事，而是賦予中葡民族友好的重大意義，是能讓“澳門中外居民沉醉在歡樂的喜慶之中”，同時也能表現出中葡文化的交融。與中國傳統小說和戲劇的創作模式不同的是，澳門版“英雄救美”的情節是以打海盜來“救美”的；“終成眷屬”中的“眷屬”，澳門版的重點是中葡青年男女的結合。澳門版這種題材的處理，背後有其文化原因。

然而，如果進一步探討和比較，人們會發現，澳門版的打海盜和中葡男女青年婚姻愛情題材還有華人寫法和葡人寫法之分。葡人寫法應以土生葡人、知名作家飛歷奇的長篇小說《愛情與小腳趾》和《大辮子的誘惑》為代表；華人寫法則似乎首見於《澳門新娘》舞劇。

一

本文先從飛歷奇這兩部小說，分析打海盜和中葡男女愛情婚姻題材的寫作背後的文化原因。

首先是關於打海盜題材。海盜殺人越貨，嚴重危害人們的生命財產和社會治安。打海盜無疑是對的。然而，對於葡人和土生葡人來說，打海盜別有一番重大意義。

葡國歷史學者一直認為，葡萄牙人十六世紀中葉能夠在沒有任何協議的情況下在澳門定居，是因為葡萄牙人幫助當時的中國

政府打敗了活躍在廣東沿海一帶的海盜。葡國歷史學者徐薩斯是這樣說的："據澳門史料記載，葡萄牙人此時襲擊並打敗了大批海盜，他們從澳門的要塞中驅逐了出去。幸存海盜只好逃到另一座島上避難。由於此次戰功，葡萄牙人獲得了澳門的所有權。葡人驅盜的巨大貢獻被呈報給了中國皇帝。皇帝對葡人的幫助示感謝，並向他們的首領頒發了金劄。同一年（1557年）廣東的官員及商人得到皇帝的認可，讓葡萄牙人在澳門定居下來。"【註2】由於認定這類編造的說法，因此"好幾代葡萄牙人自從上小學起，便在歷史課上學到：為感謝葡人的祖先在明清兩代幫助消滅出沒中國沿海的海盜，中國把澳門贈給了葡萄牙"。【註3】

葡人在打海盜問題上大做文章，有其歷史原因。十五世紀末華士古·達·加馬開通東方航線後，葡萄牙人在十六世紀初佔據了果阿和馬六甲，接著又到中國東南沿海一帶活躍，尋求與中國貿易。然而，那時中國政府實施海禁，加上有些葡人亦商亦盜，不斷被驅逐，因此葡人一直得不到長久性的落腳點。也因此，促使葡人得以在澳門居留下來的打敗海盜歷史事件，對於葡人來說，自然非同小可——這關係到葡人據居澳門的合法性；打海盜的勝利者，自然就成為葡人的英雄，成為崇拜的對象。

飛歷奇《愛情與小腳趾》這部小說裡的男主人翁西科的曾祖父就是這樣一個打海盜的英雄。小說描寫道，西科曾祖父貝爾納托·弗隆達利亞本來是葡國歐加惠省一個水手，在船隻啟程離開澳門時，受盡英國船長虐待的他跳入水中，一直游到南灣的沙灘

上。他後來在澳門結婚生子。而他能夠發達，成為英雄，就是因為他“同出沒在中央帝國沿海港口周圍的海盜的長期鬥爭中贏得了聲譽”，“他們百發百中的蛇形長炮，使海盜望風而逃。一旦船隻停泊，總要有一番斯殺。然後，遐邇聞名的三桅船總是能克敵制勝”。老弗隆達利亞因打海盜而在澳門葡人中獲得了聲譽，其家族後代也都以此血統為榮。

金澤指出：“在英雄身上，還往往體現了一個民族，一個時代的精神或潮流。在這種情況下，英雄只不過是這個時代精神或民族精神的人格化。”【註4】受到所謂葡人幫助中國打海盜而獲得澳門這一葡國歷史文化的影響，那種體現如安邦拓疆一樣的文化精神的打海盜英雄觀，作為一種集體無意識，一代代積澱在澳門的葡人及土生葡人心中，成為這個族群的一種文化現象。飛歷奇的小說將這種民族精神人格化，塑造了老弗隆達利亞這個打海盜的英雄人物，來體現葡人及土生葡人的祖先的精神。因此，在小說中，老弗隆達利亞作為打海盜的英雄，不但在其家族及子孫後代的狹小範圍內受到崇拜，而且在一個比家族大得多的“基督城”裡受到人們的敬仰。

從上述分析可見，澳門葡人文學作品中關於打海盜的題材，是有其深刻的文化原因的，它實際上反映了葡萄牙歷史文化的精神。

其次是關於中葡青年男女婚姻愛情題材。典型的中葡青年男女愛情題材寫作模式，應是飛歷奇《大辮子的誘惑》中的阿玲和阿多森杜的愛情與婚姻。小說中的阿玲是生活在中國城最貧窮的

雀仔園的擔水妹，而阿多森杜是基督城的一個英俊而有錢的青年土生葡人。這兩個來自不同文化世界的青年男女愛得很辛苦，他們被各自的世界所不容：阿多森杜被全家人指責他與華人擔水妹相愛、玷污了家庭的聲譽而被趕出家門；阿玲成了雀仔園的叛逆者，也被逐出雀仔園。

按照當時華人社會的文化和規範，阿玲被認為不能與阿多森杜相愛結婚的原因，一方面因阿玲愛上的是異族男子，更重要的一方面是因她違反了中國傳統文化的“禮”，沒有經過“父母之名，媒妁之言”的婚嫁過程而私下偷情。因此雀仔園的人認為“她也只配去福隆里”當娼妓。

而當時葡人社會有一種偏見，認為土生葡人是葡人和名聲欠佳的華人女人（典型的是妓女）結合所生的後代。因此，“同華人女子之通婚為人鄙視。在澳門當時那種窄小的社會，常常成為指摘的對象。”【註5】這是阿多森杜全家人反對他和阿玲相愛的一個原因。另一原因是阿玲只不過是光著腳的窮擔水妹。

更重要的原因是，阿多森杜和阿玲的婚姻涉及身份和利益。他們兩人的婚姻是屬於“跨族繁殖婚姻脈絡”，而不是能增加“葡人性質本錢”的“同裔繁殖婚姻脈絡”。根據賈淵和陸凌梭的研究：“直到六十年代末期，同裔繁殖婚姻脈絡乃土生保證其社會優勢和上進的手段，更何況這允許他們與歐洲人身份有較大的認同。這乃是傳統世家崇尚的婚姻。在當時的殖民地主義和經濟癱瘓環境裡，歐洲人身份乃是一項不容耗損的寶貴本錢。在澳門它

代表更大晉身公職的機會。在香港它代表一個脫離華人圈子的機會，藉此可以擺脫很多在行動和社會機會方面的限制。”他們把這種“寶貴本錢”稱為“葡人性質本錢”。由於“土生擁有的某一程度‘葡人性質’允許他們享有華人不可問津的公務職權，從而建立族群專利。故此，娶一個葡國女子可以增加‘葡人性質’，而娶一個華裔或‘新教徒’家庭的女子則削弱這種本錢”。【註6】

由此可見，婚姻對於葡人和土生葡人來說，不僅關係到人種和文化，還關係到他們的特權和經濟利益。中葡青年男女要堂堂正正的相愛和結婚，是不容易的，他們不但要克服文化上的差異，還要跨越地位和身份的不平等，要經受很多的波折。“終成眷屬”的“終”字很傳神地說明了這種結合來之不易。

可以說，飛歷奇小說中的打海盜題材和中葡青年婚姻愛情題材的選擇，是符合葡萄牙文化精神的。當然，這種文化精神有部分我們是不能認同的。比如，葡人幫助中國人打海盜而獲得中國政府贈送澳門的葡萄牙歷史文化。又如，小說宣揚的帶有殖民意識的婚姻文化：阿玲要接受洗禮和到教堂結婚，才被葡人社會接納；如果她不是與阿多森杜結婚，可能要一輩子做擔水妹，過貧困的生活。

二

下面我們再來看看舞劇《澳門新娘》中的打海盜和中葡男女青年婚姻愛情題材的處理背後的文化原因。

看了《澳門新娘》，給人的印象是，該劇實際上把飛歷奇小說中打海盜和中葡青年婚姻愛情的題材湊合在一起，只是情節不同，沒有新意。不同的是，舞劇把這兩個題材中的人物角色作了調換。飛歷奇小說中的打海盜英雄是葡人弗隆達利亞：至於海盜，小說中沒有說是甚麼人，估計是張保仔一類的中國人吧。而舞劇《澳門新娘》中把打海盜的英雄換成澳門漁民秦高；海盜也換了人，據劇情介紹，“水手們在非洲黑人土著的協助下，攻入匪巢”，可見那是在非洲沿海活動的海盜，大概不會是中國人了吧。

另外，戀愛中的中葡男女青年的角色也換了。飛歷奇小說中的男青年阿多森杜是土生葡人，女青年阿玲是澳門的華人。而《澳門新娘》的男青年換成澳門華人漁民秦高，女青年換成葡國姑娘瑪麗亞。不過，角色換了，但身份卻不變。兩對情人中，葡人瑪麗亞和土生葡人阿多森杜都是有錢人，華人阿玲和秦高都是窮人。雖然身份和地位都不同，但是作者都是想通過這兩對中葡青年的愛情與婚姻，來表達中葡兩個民族的和諧友好。

《澳門新娘》把打海盜英雄換成秦高，其意義只是為了“救美”而已，一如中國傳統小說和戲劇中的“英雄救美”那樣，而不是像飛歷奇小說中體現的葡民族精神。不過，必須指出的是，舞劇將相愛的中葡青年男女角色調換，與中葡文化和當時的歷史事實並不相符。

從中國傳統文化的角度看，中國人與異族通婚，在十七世紀初還是不允許的。即使是十九世紀和二十世紀初僑居海外的華

僑，也鮮有與僑居地的族群通婚的。連葡人安娜·瑪麗亞·阿馬羅都知道，“華人世家亦不希望他們的子女同‘西洋番人’通婚。只有基督徒和社會地位十分低下的人才同番人通婚或像奴婢一樣同居”。【註7】潘日明也認為：“中國男子同白人女子或歐洲混血女子通婚就是在種族偏見在全世界消失的今天也十分罕見。”【註8】馬若龍更斷定：“葡國男性同樣也娶中國女性為妻，但從無中國男性娶葡國女性的情況。”【註9】

另一方面，從葡人和土生葡人的婚姻文化看，葡國有錢姑娘與澳門窮水手相愛結婚是不容易的，如上面所分析的，除了文化上的差異，還有身份、地位和利益上的差異。但是舞劇中的秦高和瑪麗亞的愛情卻很浪漫：“秦高下船在碼頭上和瑪麗亞邂逅相遇，秦高第一次看到西方美女，驚為天人，瑪麗亞也是第一次看到東方俊男，倆人心有靈犀，眉目傳情。”瑪麗亞的父親安東尼為遠航平安歸來舉行盛大宴會，歐洲各國的達官貴人和商賈名流歡聚一堂。中國窮水手竟也獲邀參加，並在舞會上拿起竹簫，與瑪麗亞即興合奏一曲，接著又表演了中國功夫。而熱戀中的瑪麗亞與即將再遠航澳門的秦高難捨難分，竟然躲在行李大木箱，隨船遠航澳門。

這種表現中葡民族友好的劇情雖然友好得很，但讓人一眼就看出編造得不合情理，也不和文化背景相符，反而難以表達中葡文化交融的原意。這個華人版的中葡男女青年愛情與婚姻的題材的處理，讓人覺得很有問題，其蘊含的文化意義，在中國傳統小

說和戲劇中的“有情人終成眷屬”題材中是找不到的，但是倒可以在澳門回歸中國之前澳葡當局整天在口頭上重複的或暗示中找到：在媽閣廟對面的海邊興建的融和門的揭幕儀式上，一條小船載著葡人駛往融和門，而岸上有中國人在迎接，重演著葡人最早登上澳門的情景。雖說是表演，但是意思卻很清楚；在大三巴牌坊下的一組銅像，塑的是一個中國姑娘在向西洋男子獻上手中的蓮花。雖說是藝術品，但是意思也是很明顯。一句話，中國人歡迎葡國人來澳門，這就是所謂的中葡民族友好。

現在《澳門新娘》把人物角色倒過來，是葡國姑娘向華人男子投懷送抱。這樣是否也能表達中葡民族友好呢？我認為這是有問題的。正如林玉鳳所說，這不過是“將殖民文學中常見的男／女和殖民／被殖民的關係倒來，雖然是兩情相悅，卻是西方美女稍為主動，這樣的處理，令中國人曾經被殖民的身份便變得很模糊，……讓我們在這場中葡友好嘉年華當中，丟失了對歷史、對愛情和對殖民地經驗應有的反思”。【註10】

飛歷奇的小說尚明確地顯示中葡青年男女的婚姻不但要克服文化上的差異，還要跨越地位和身份的不平等。然而，這種華人版的中葡青年婚姻愛情的題材卻沒有這回事，而且丟失了中華文化因素。舞劇將打海盜和中葡青年的婚姻愛情兩個題材拼湊在一起，似乎在向人們表示，秦高和瑪麗亞的愛情婚姻要克服的障礙不是地位、種族和文化的差異，而是海盜。我贊同林玉鳳對於舞劇的評論，並以此作為本文的結尾：“舞劇《澳門新娘》的‘東

方俊男'與'西方美女',在十七世紀中成為澳門絕配,其實很有童話色彩。說是童話,因為故事與社會現實相去甚遠,反而更像一個沒有因為種族造就階級的大同社會的愛情故事。……今天我們所能想像的以十七世紀為背景的澳門新娘,如果真的是葡裔美女,嫁的又真是東方俊男,故事也許會更像《羅密歐和茱麗葉》一類的愛情悲劇一樣,男女雙方要對抗的不是海盜,而是殖民政權下的種族偏見、社會地位和婚姻政治。"【註11】

註釋:

【註1】本文有關《澳門新娘》的劇情,均引用自澳門特區文化局出版的第十二屆澳門藝術節的刊物。

【註2】徐薩斯:《歷史上的澳門》,黃鴻劍、李保平譯,澳門基金會出版,2000年1月,頁14。

【註3】彭慕治:《為了一個健康的未來》,見《文化雜誌》中文版第三期,澳門文化學會出版,頁3。

【註4】金澤:《英雄崇拜與文化形態》,商務印書館(香港)有限公司,1991年5月版,頁45。

【註5】安娜·瑪里亞·阿馬羅《大地之子——澳門土生葡人研究》,金國平譯,澳門文化司署出版,1993年,頁31。

【註6】賈淵、陸凌梭：《颱風之鄉——澳門土生族群動態》，陳潔瑩譯，澳門文化司署出版，1995年，頁43和44。

【註7】同註5，頁35。

【註8】潘日明：《殊途同歸——澳門的文化交融》蘇勤譯，澳門文化司署，1992年，頁86。

【註9】馬若龍：《澳門面向未來的聯婚》，見《文化雜誌》中文版第二十三期，澳門文化司署出版社，頁51。

【註10】【註11】林玉鳳：《東方俊男的後殖民》，見《澳門日報》"新園地"版，2001年3月22日。

齊梁時期文人對陶淵明田園詩的評價問題

我國的田園詩可追溯到《詩經》，如描寫農民一年到頭緊張勞動的《豳風．七月》等。但是，這種描寫田園和農民生活的詩歌畢竟不多，真正大量創作田園詩，在我國田園文學史上大放異彩的，是東晉的詩人陶淵明。

陶淵明生於東晉末(公元365 —427年)的一個世代官宦的家庭，青少年時曾有過雄心壯志。他年幼時父親就去世了，家境便日漸敗落。為貧窮所逼，他於29歲時開始出仕，先後擔任過江州祭酒、鎮軍參軍、建威參軍等地位不高的官職，過著時隱時仕的生活。義熙元年（公元405年），陶淵明41歲，再次出任為彭澤縣令。由於無法施展抱負，同時個性耿介孤高，因此脫離了官場。

陶淵明留下的一百二十多首詩歌中，多數是他棄官歸隱以後的作品，少數是出仕前躬耕鄉裡時所作。他這些詩歌多數是以描寫田園生活為主題的，反映了田園生活情趣和甘苦，抒發了他有所不為、與世相棄的歸隱情懷。

陶淵明田園詩的價值在於他開拓了表現農村生活的題材，開創了新的審美領域，在詩歌藝術方面開創了新的境界，具有獨特的風格。他的詩給人的突出印象是平淡自然，這與他的詩歌內容以及表現上的特點是分不開的。陶詩的主要內容是平淡的田園風光，農村的日常生活，以及處於這樣生活中的恬靜心境，並通過樸素的語言，白描的手法，沒有一點矯飾，直率自然地抒寫出來，表現出高妙幽遠的意境。

然而，陶淵明的田園詩在齊梁時期的評價並不高。很多文學評論家都是把田園詩與山水詩並稱，實際上兩者除了題材不同外，所受的評價也不一樣。在齊梁時期，平淡風格的田園詩還不成詩風，而山水詩則獲得肯定。劉勰在他的文學批評名著《文心雕龍》中只評過山水詩，對於陶淵明及其田園詩卻連一個字也沒有提及。第一個評論陶詩的是鍾嶸，他是把山水詩看得比田園詩高，他那本很有影響的詩評《詩品》把謝靈運稱為“元嘉之雄”，放在陶淵明和鮑照之上，把陶、鮑的詩列為中品。而梁昭明太子蕭統對於陶淵明的評價在齊梁時代算是高的了，可是他為陶氏編集、作序，突出的是對陶的人格的敬佩，而不是主要為陶詩的藝術。他主編的《文選》中，陶詩僅選八首，而謝靈運的山水詩則逾四十首。沈約為陶淵明立傳，也是將陶氏載入《隱逸傳》，對其文學則評價不高。

齊梁時期文學評論家對陶淵明的田園詩評價不高，對此，後世的文人認為不公平，表示不滿。其實，齊梁時期文學評論家對

陶詩的評價乃是受當時的詩歌創作思潮及審美觀點所局限，對陶詩的題材與表現手法不大認同。

《詩經》以降，詩歌的體裁為風、雅、頌，表現形式為賦、比、興，詩的社會作用為"上以風化下，下以風刺上"（《毛詩序》）。這一直作為詩歌創作的主要標準。不過，從漢末天下大亂，到魏晉南北朝，紛亂的局面持續了幾百年，社會秩序被破壞。由於人民流離失所，感受到生命的虛幻，因此思想往往消極、頹廢、厭世，老莊思想和佛教強烈地影響著人們。那時的文學不大與社會相接觸，而接近自然，形成玄學清談、自然崇尚的風氣。另一方面，這時的文人對於文學的見解雖各有不同，但多不再堅持"致用"和"載道"為文學的目的，表現手法的標準轉而傾向唯美主義，堅持漢武帝盛世時文學創作上形成的"錯采鏤金"風氣，認定文學應是美文，就連劉勰的《文心雕龍》這樣的文學理論著作，也是用駢體文寫成的。由於這樣，齊梁時期的文學評論家既受傳統的詩風影響，也受當時的文學思潮影響，因而沒有把陶淵明那些平淡風格的田園詩作為"正統"表現手法看待。鍾嶸評論陶詩時，主要是肯定陶氏的品德："文體省淨，殆無長語，篤意真古，辭興婉愜。每觀其文，想其人德。世嘆其質直。"沈約甚至把陶淵明歸入隱士逸民一類。郭維森這樣說："陶淵明當時，正是文風變化之時，時尚以富艷繁密為貴，象陶淵明這樣追求恬淡自然的詩人，是不受重視的；加以他身世沒落，僻處農村，所以當時的知名度遠不及謝靈運、顏延之。"（《陶淵明集全譯》前言）

陶淵明田園詩的藝術造詣無疑是很高的，但在當時及隨後一段時期沒有引起重視的另一個主要原因，是不大符合當時人們的審美觀念和對文學作品的要求。

文學語言，尤其是詩的語言，不同於一般日常用語，多講究含蓄、暗示，富有多義性的，用間接的方式來表達，所以是感性的、主觀的，經常是以“比、興”為表現技巧。我們在閱讀文學作品時，可以看出作者經常喜歡運用比喻、象徵等手法。漢魏時文學上形成的駢麗化的唯美傾向，反映了當時士族階層的審美趣味。而陶詩樸質而簡淨，較少用“比、興”手法，因而當時沒有被廣泛接受。

明王世貞對於文學評論家低評陶詩表示不滿，指“世人選體，往往談西京、建安，便薄陶、謝”。認為“淵明托旨沖澹，其造語有極工者，乃大入思來，琢之使無痕跡耳。後人苦一切深沉，取其形似，謂為自然，謬以千里”。他看陶詩“清悠澹永，有自然之味”，但是也感到不足，認為陶詩過於質樸，指出“然坐此不得入漢、魏果中，是未莊嚴佛階級語”。(《藝苑卮言》)可見王世貞在不滿一些人低評陶詩之餘，也認為陶詩平淡，不入漢魏的詩風。

劉勰在評論詩的時候，雖然沒有提及陶淵明的田園詩，但也指出陶淵明那個時代詩歌創作的特點：“宗初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋，儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所竟也。”(《文心雕龍·

明詩》）正因為那時的詩風是這樣，直至“近世”（劉勰那個時期）還競相學習，所以說不定劉勰也認為陶詩太過平淡，既沒有“儷采百字之偶，爭價一句之奇，也沒有“情必極貌以寫物，辭必窮力而追新”，因而不值得一提。陶詩大部分樸實真切而不追求華麗詞藻，因而並不合劉勰所說的那時的詩歌創作特點。以上也許是劉勰的《文心雕龍》中竟無一語道及陶淵明及其詩歌創作的原因吧。

而鍾嶸《詩品》將陶詩列在中品，這一點也引起後代學者的廣泛議論。其實，只要明了鍾嶸評詩的標準，這些爭論也都可以歸於釋然。由於受到當時唯美文學思潮的影響，鍾嶸論詩，也相當重視辭藻的華美。他認為詩歌的創作，應“幹之以風力，潤之以丹彩”。但陶詩並不刻意講求文字雕飾，絕大部分的詩的語言“質直”，是屬於質而少文之類。這在今天看來，這並不影響陶詩的價值。此外，他還認為陶的詩有些並不是很好，“至如《歡言酌春酒》、《日暮天無雲》，風華清靡，豈直為田家語耶！”(《詩品》中)雖然鍾嶸稱陶淵明為“古今隱逸詩人之宗”，評價很高，但由於那時的隱逸詩未能取得令人矚目的成就，而且以鍾嶸當時論詩的標準去衡量，陶詩顯然不能算是第一等作品，因此《詩品》把陶詩放在中品，這是可以理解的。而謝靈運的山水詩雖然往往過於雕琢，有傷自然，不能與陶詩比美，但是在唯美的文學潮流中，乃是山水描寫的第一好手，因此鍾嶸認為謝靈運“才高詞盛，富艷難蹤”（《詩品序》），把謝詩列為上品。李澤厚也指出，“鍾嶸《詩品》為何把曹丕放在中品，而把好些並無多少內容，只

是雕飾文詞的詩家列為上乘了，當時正是‘儷采百字之偶，爭價一句之奇’的時代。它從一個極端，把追求‘華麗好看’的‘文的自覺‘這一特徵表現出來了。”【註1】

劉勰的《文心雕龍》寫於約公元500年，是30多歲時的作品；鍾嶸的《詩品》是公元513年(梁武帝天監12年)以後寫成的；蕭統主編《陶淵明集》和沈約為陶淵明立傳的年份未詳，但應在蕭統（公元501年－531年）和沈約（公元441年－513年）去世之前。即四個人差不多是在同一時期的人。而對於陶淵明田園詩的評價，除了劉勰未見於作品外，其他三人的看法竟如此接近，對於陶淵明的田園詩都不大重視。西方哲學家說，存在的就是合理。每一代人都生活在特定時代的大環境中，必然會打上時代的烙印。每個時代的人在特定時代的審美趣味、審美觀念和審美理想的影響和制約下，對同一審美對象能夠產生相近或相同的美感內容。齊梁時期的學者對於陶詩的評價，正是那個時代人們對於審美觀點和文學思潮的真實反映，實在是時代使然，符合當時詩歌創作的實際，他們的評價在當時應該是合理的。

魏晉六朝是文學一個轉變的關鍵時期，“從這個時候起，中國人的美感走到了一個新的方面，表現出一種新的美的理想。那就是認為‘初發芙蓉’比之於‘錯采鏤金’是一種更高的美的境界。在藝術中，要著重表現自己的思想，自己的人格，而不是追求文字的雕琢。”(宗白華《美學散步》)陶淵明田園詩在詩歌題材的開拓及“初發芙蓉”的詩歌藝術的創新，這些陶詩中最有藝術價

值的東西及對於我國詩歌發展史上的重大貢獻，只是隨著後期人們審美觀點和對文學社會作用看法的轉變，因此逐漸引起後世學者的重視，人們對於陶詩評價也越來越高了，大約在盛唐以後才確定陶詩的崇高地位。用現代西方接受美學的觀點來描述，文藝接受活動及其主體(當然也包括文學評論家及其評論)在文學歷史進程中有很大的作用；文學作品的價值和歷史地位並不是由作品單方面決定，也不是永遠不變的，而是作品和接受意識共同作用的結果，並隨著時間的推移不斷變化著。不僅是陶淵明的田園詩，就是西方一些經典的作品，並不是在作品產生的時代就成為經典，而是被後人捧為經典的。

註釋：

【註1】李澤厚：《美的歷程》。見《美學三書》，安徽文藝出版社，1999年1月第一版，103頁。

參考書目

游國恩等主編：《中國文學史》，人民出版社，1963年7月第一版。

章培恆和駱玉明主編：《中國文學史》，复旦大學出版社，1996年3月第一版。

陶潛著、郭維森和包景城譯注：《陶淵明集全譯》，貴州人民出版社，1992年9月第1版。

郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，1979年11月第1版

暨南大學中文系中國古文學教研室編：《中國歷代詩歌名篇選》，1979年10月。

劉勰著、刑建堂和傅錦瑞譯：《文心雕龍全譯》，山西人民出版社，1994年4月。

楊辛、甘霖、劉榮凱著：《美學原理綱要》，北京大學出版社，1989年11月第一版。

論文：

李文初：《陶淵明田園詩的評價問題》。

談《傷逝》的佛家苦、空觀

佛教對中國文化有著十分深刻和廣泛的影響，很多經典被人們作為純粹的文學作品來研讀。如《百喻經》所敘的譬喻故事，常常被譯為語體文，作為文學作品來欣賞。中國的文學家很多都受到包括佛教的宗教的價值和思維方式的影響，一生與佛教有較為密切關係的魯迅，也受到佛學思想的影響。他曾捐款給金陵刻經處，刻印了一部《百喻經》。“魯迅大量讀佛經是在辛亥革命失敗後，他在教育部任職期間。當時社會黑暗混亂。在極端苦悶中，魯迅開始抄古書讀佛經，既是為了做些力所能及的研究，也是想‘籍以研究其人生觀’。‘五四’新文化文化運動興起後，魯迅雖然逐漸從苦悶、寂寞情緒中走出，披掛上陣，但佛教的價值觀念和思維方式仍然積澱他的心理意識中。隨著‘五四’退潮，新文化陣營分化，魯迅再次深刻體驗到幻滅、虛無、孤獨和悲涼，前期被壓制到內心深處的寂寞、苦悶情緒也逐漸回升。”【註1】這個時期魯迅的創作表現出濃厚的佛家色彩，他的短篇小說《傷逝》就是其中之一。從《傷逝》裡所表現出來的苦、空觀，可以看出佛家文化對魯迅創作的影響。

“人生即苦”、“諸法皆空”，“苦”和“空”是佛教的核心思想。佛法基本內容可以用苦諦（指經驗世界的現實），因諦（或

集諦，指產生痛苦的原因），滅諦（指痛苦的消滅）和道諦（指滅苦的方法）這“四聖諦”來概括（諦的意思是真理）。即四聖諦的核心是關於痛苦的現實原因及消滅的方法。佛經所說的道理非常多，其實都是圍繞四聖諦來展開討論的。四聖諦所依據的根本原理是緣起論。所謂“緣起”，就是指一切事物或現象的生起，都由相待（相對）的互存關係和條件決定的，離開關係和條件就不能生起任何一個事物和現象。根據佛教，一切事物和現象都是因緣和合而成，剎那生滅，沒有質的規定性和獨立實體，虛幻不實，所以稱之為“空”。禪宗的惠能有四句名言說明這一道理：“菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃。”

魯迅的《傷逝》表現出佛教這種苦、空觀。

《傷逝》寫成於1925年10月，也就是“五四”新文化運動退潮以後。小說的主人公子君和涓生是那時期的知識份子，他們受到“五四”新思潮的影響，追求個性解放和婚姻自由。子君就是這樣一個新女性，她勇敢地沖出封建牢籠，和涓生相戀、同居，在吉兆胡同的小屋裡建立了小家庭。但是，由於只能依靠涓生作抄寫工作的微薄收入維持生活，經濟困難，因此子君不得不陷於繁瑣的家務中。接著，涓生失業了，斷絕了他們唯一的經濟來源。在經濟重壓之下，他們的愛情裂縫也越來越大，最後不得不分手。子君回到她父親的“烈日一般的嚴威和旁人賽過冰霜的冷眼”的環境中，不久便讓生命隨著希望一同幻滅了。這是一齣愛情悲劇。

子君和涓生追求婚姻自由和個性解放的理念是美好動人的，但是在殘酷的社會現實面前幻滅了，以悲劇收場。小說既表現了對人自身的失望，也表現了對社會的失望。命運是多難的，人一直被社會力量扭曲著，小說表現了人在強大的社會現實面前的那種無力感和蒼涼感。魯迅在小說的一開頭就描寫了涓生曾經居住過的會館裡的那間“寂靜和空虛”的破屋：“依然是這樣的破窗，這樣的窗外的半枯的槐樹和老紫藤，這樣的窗前的方桌，這樣的敗壁，這樣的靠壁的板床。”小說後面描寫涓生在離開吉兆胡同，回到那“還能相容的地方”會館，見到的“依然是這樣的破屋，這樣的板床，這樣半枯的槐樹和紫藤”。這些蒼涼場境的描寫，一方面渲染了那愛情悲劇的氣氛，前後呼應。更主要的一方面是，涓生和子君從戀愛、同居、分手，到最後子君死了，經歷了這一人生的悲歡離合之後，破屋、半枯的槐樹和紫藤等，包括社會，一切如故，如南柯一夢，表現出人生即苦、人生無常、一切都是虛幻不實的。而子君的死也可以說是一種解脫。魯迅曾說他原來是充滿希望的，但後來“看來看去就得懷疑起來，於是失望，頹廢得很了”。從小說中可以看出魯迅對當時社會的失望。

《傷逝》中主人公的悲劇，就是具體而真實的生存苦難和困境。社會的進步，最終都無法根除個體生命存在的本質上的悲劇，這使得魯迅對人生的苦和空的理解與佛教的苦、空的本意相接近。世界一切皆變化無常，都處在生生滅滅之中。空，對於魯迅來說，既是對人生之存在的有限性的悲劇體悟，也是對人生之存在的無限性的深刻洞察。

領略了世態炎涼、生命無常，感到人生易老的魯迅，對於當時的社會、他人和自我感到失望和虛無，使得他的《傷逝》充滿了苦澀、陰鬱、灰暗的調子。小說多次用了寂靜、虛空、靈魂等等濃厚的佛家文化色彩且帶有魯迅個性特徵的詞語、意象。比如：

“此外便是虛空。負著虛空的重擔，在嚴威和冷眼中走著所謂人生的路，這是怎麼可怕的事呵！而況這路的盡頭，又不過是——連墓碑也沒有的墳墓。”

“四周是廣大的空虛，還有死的寂靜。死於無愛的人們眼前的黑暗，我仿佛一一看見，還聽得一切苦悶和絕望的掙扎的聲音。”

“我比先前已經不大出門，只坐臥在廣大的空虛，任這死的寂靜侵蝕著我的靈魂。”

佛教的空，認為世間一切都虛幻不實，要人們忘掉現實生活中的各種痛苦與煩惱，從幻想中尋找安慰，或者用“忘”的辦法來對待社會的現實。這也影響著魯迅的創作，在《傷逝》裡有很多這樣的話：

“有時，仿佛看見那生路就象一條灰白的長蛇，自己蜿蜒地向我奔來，我等著，等著，看看臨近，但忽然便消失黑暗裡了。”

“我願意真有所謂鬼魂，真有所謂地獄，那麼，即使在孽風怒吼之中，我也將尋覓子君，當面說出我的悔恨和悲哀，祈求她的饒恕；否則，地獄的毒焰將圍繞我猛烈地燒盡我的悔恨和悲哀。”

“我仍然只有唱歌一般的哭聲，給子君送葬，葬在遺忘中。”

“五四”運動帶來的新理念，在現實社會中並不容易得到實

現。小說的女主人公子君從舊家庭沖出來，又回到舊家庭，最後死了。她所接受的個性解放和婚姻自主的新理念幻滅了，一切都成了泡影。魯迅接受了佛教文化的苦觀，寫出了這對男女青年的人生和愛情的悲劇，並企圖看“空”一切來消內心痛苦，獲得精神安慰。

雖然魯迅的創作受到佛教思想的影響，然而他並不是個佛教徒，而是個現實社會中的人。他只是借佛教的苦、空觀來排遣憂悶，並不真的認為一切皆空。他對於世事不可能忘情，相反對於社會表現出極大的關注。社會存在的問題和現實人生境遇的痛苦感受，都是非常現實的，不能迴避，這使他超越了虛無和絕望，說空卻又不執著於空。從《傷逝》中可以看出他在精神世界和現實世界的矛盾中掙扎和追求的心路歷程，從苦到空，又由空到有的精神之旅。他在小說中借涓生的話說：

“死的寂靜有時也自己戰慄，自己退藏，於是在這絕望之交，便閃出無名的，意外的，新的期待。”

“新的生活還很多，我必須跨進去，因為我還活著。”

文學是人學，文學是人類文化和具體人生的審美表現。作為人類文化一部分的宗教，與具體人生有不可分離的關係，因此文學與宗教也就有不解之緣。另一方面，人生總是特定時代的人生，表現人生其實也是表現那時代。“五四”運動在打倒“孔家店”，燒盡傳統文化之後，留下來的卻是一片真空。魯迅的《傷逝》選取了一對知識青年的愛情悲劇，作為一面鏡子來反映“五

四”運動後西風東漸、中國社會處於變革時期的新舊思想之爭，以及那時知識青年既追求新思想又感到迷惘失落的實況。在反映“五四”運動後的人和社會時，魯迅意識到社會改革的艱難和個人力量的有限，只好退回內心，從佛家文化中尋求一種傾聽、一種理解，從而使得《傷逝》顯示出濃厚的佛家的苦、空觀，也使得魯迅這篇唯一描寫愛情的小說，與當時的描寫男女纏綿的愛情作品不同。

註釋：

【註1】哈迎飛：《論＜野草＞的佛家色彩》，載《文學評論》1999年第二期。

参考書目：

1）《中國現代文學名篇選讀》，夏傳才主編，南開大學出版社，1984年。

2）《儒佛道與傳統文化》，《文史知識》編輯部編，中華書局，1990年3月。

3）《佛學與儒學》，賴永海著，浙江人民出版社，1992年1月。

4）《文學評論》（雙月刊），張炯、錢中文主編，1999年第二期。

《今古奇觀》之兩性婚戀觀

在男權為中心的封建社會裡，女性難以有平等自由的愛情和婚姻，也難以有獨立的人格。因此，在古代的小說和戲劇中，男女兩性及愛情婚姻的故事所表現的大多是這種社會現實及文化心理。隨著社會的發展和商業經濟的發展，人們的思想意識和價值觀念也有了轉變，一些編寫、創作小說的文人也借小說以實現自我價值，突破舊觀念的故事模式。《今古奇觀》就是這樣的一部短篇小說集。

這部明代有名的短篇小說集，是由署名“抱瓮老人”的編者從馮夢龍的“三言”(即《喻世明言》、《警世通言》和《醒世恆言》) 和淩濛初的“二拍”(即《初刻拍案驚奇》和《二刻拍案驚奇》) 中選出四十篇，結集而成的。書中有不少以城市生活與商業活動為主要背景，以男女兩性的愛情婚姻為主題的故事。這些故事主張戀愛和婚姻自由，對婚姻有寬容的態度，歌頌愛情的純真，批判虛偽的愛情，尊重婦女及其人格，反映出男女兩性沖破封建禮教的束縛，追求婚戀自由和個性解放的新的道德觀念，也反映了作者和編者們對愛情婚姻的價值取向。這在那固守舊禮教、婚戀不自由的時代，讓人們覺得“奇”。

“郎才女貌”是古代青年男女互相吸引和產生愛慕的主要標準，作為一種文化現象長期存在歷史中，因此，在古代的小說和戲劇中，男女結合和愛情婚姻故事大多離不開“才子佳人”的模式。《今古奇觀》中的賣油郎獨佔花魁的故事卻突破了這種模式。《賣油郎獨佔花魁》寫的是被人歧視的妓女花魁(莘瑤琴)和小市民階層的賣油郎秦重的婚姻故事。莘瑤琴雖然美貌，但始終是個任人玩弄的妓女。長期以來，妓女從良的對象總離不開書生或當有錢人的偏房。不過，在這篇小說中，莘瑤琴的擇偶對象卻是下層的小市民秦重。開始時，她還以傳統的眼光看秦重，認為他只是個“市井之輩”，想委身於“衣冠子弟”。但當她把賣油郎與那些衣冠子弟比較後，覺得秦重“又忠厚，又老實”，而那些衣冠子弟“都是豪華之輩、酒色之徒，但知買笑追歡的樂趣，那有憐香惜玉的真心”。終於決定嫁給秦重，“布衣蔬食，死而無怨”。兩人婚後真的過著美滿的生活。

這個故事一反才子佳人的模式，不以男人的才氣作為女性終身依附、美滿婚姻的根本性條件，也不以其社會地位、出身門第的高低為擇偶條件，而是以美好的人格和真誠相愛作為婚姻的基礎，反映出當時的愛情婚姻的價值觀有了改變。

在歌頌真誠相愛的同時，小說也譴責了虛偽和欺騙、對愛情不專的人。在《杜十娘怒沉百寶箱》中，杜十娘把整個身心都給了李甲，但李甲到頭來卻變了心，因此杜十娘怒斥李甲“惑於浮議，中道見棄，負妾一片真心！……妾櫝中有玉，恨郎眼內無

珠！”隨後沉寶投江自盡。“眾人聚觀者，無不流涕，都唾罵李公子負心薄幸。……皆咬牙切齒，爭欲拳毆……。”《金玉奴棒打薄情郎》雖然以團圓結局，但那薄情的莫稽卻被痛打了一頓。至於《王嬌鸞百年長恨》中的負心人周廷章，則“為衣冠所不齒”，後來被亂棒打死。而《錢秀才錯佔鳳凰樓》中想以設騙局的手段去娶得一個好女子的顏俊，則被大大諷刺了一番。

父母之命、媒妁之言，是以前婚姻產生的主要方式，結婚的主角往往不能自主，尤其是女性，這就是包辦婚姻。然而，《今古奇觀》卻有多篇故事是讚美勇於自主婚姻的女性。《蘇小妹三難新郎》和《女秀才移花接木》這兩個故事，明顯表現出作者和編者主張婦女婚姻自主的觀點。蘇小妹是個聰明的女子，她一直對自己的婚事出主意。她以“才”作為擇偶條件，求婚者呈上文字，她必親自批閱。最後她看到秦觀的卷子，見他的文才好，對他有意，她父親便去為她促成婚事。成婚之夜，她還出了三道難題來試新郎的文才，才讓新郎進洞房。另外一個女秀才聞蜚娥女扮男裝，也是自己決定終身，找到理想的對象。小說塑造出這兩個追求婚姻自主的女性的形象。雖然這兩個故事還是擺脫不了“郎才女貌”的模式，但是在女性自主婚姻及沖破“女子無才便是德”的舊觀念方面，作者和編者是抱著讚美的態度的。

《今古奇觀》的一些故事，也表現了對男女婚姻的寬容的態度。如在《蔣興哥重會珍珠衫》故事中，蔣興哥與妻子王三巧兒的感情原來很好，但由於蔣興哥外出經商的時間長，妻子被人勾

引，與陳商通姦，後來蔣興哥知道了，把王三巧兒休了。蔣興哥後來娶了寡婦平氏為續弦，而那個平氏正好是陳商的原配，蔣興哥因而“重會珍珠衫”。三巧兒則轉嫁給知縣吳傑為第二房夫人。有次蔣興哥因事惹了官非，三巧兒央吳傑救了他。吳傑知道蔣興哥與三巧兒原來的關係後，就讓他們完聚。雖然封建禮教對婦女的要求是“失節事大”，但故事並沒有譴責王三巧兒的失節，反而讓她與蔣興哥完聚，使兩人的心靈的創傷得到平復，表現出對男女婚姻的寬容。

另一方面，小說也嘲笑了當時不合理的婚姻制度。在《喬太守亂點鴛鴦譜》故事中，喬太守破除了當時婚姻制度中不合理的束縛，以“相悅成婚，禮從義起”，作成了三段良緣，使“三對夫妻，各諧魚水”。

從這些男女兩性的愛情婚姻故事中，可以看出作者和編者尊重婦女的人格，以讚美的筆調描寫追求自我、敢愛敢恨、有個性的女子現象，體現出人本精神。比如，杜十娘寧願死，也不以她的百寶箱來換取虛偽的愛；花魁女為追求真誠的愛，寧願選擇忠厚老實的賣油郎，也不委身衣冠子弟。

在明代，儒家的人生觀、價值觀，以及日趨嚴苛的宋明理學，主導著社會政治和人們的經濟生活。另一方面，手工業和商業的發展造成了城市的繁榮，作為一個以商業活動為依存的新興的市民階層也正在緩慢發展壯大中。以商人為主體的市民及其商業活動的發展，又促使他們的思想觀念發生了變化，有了新的追

求，並與傳統的觀念產生了衝突；而市民階層當然希望把這些新的追求在小說和戲劇中得到反映。《今古奇觀》及其前身的“三言”和“二拍”就是在這種傳統觀念與現實存在的激烈衝突中產生的，作者和編者在那些男女兩性、愛情婚姻的舊題材中加入了新的含義。這也是《今古奇觀》裡的婚戀故事內有上述的愛情和婚姻自主、個性解放、尊重女性及其人格等價值取向的原因。

參考書目：

《今古奇觀》，[明] 抱瓮老人編，上海古籍出版社出版，1992 年11 月第1 版。

《走出男性傳統的樊籬》，劉慧英著，三聯書店出版，1995 年4 月第1 版。

從文學作品看不同文化的人對困境的反應

中西方文化不同，人們對於困境的反應和彌合的方式也不同。張法指出：“悲劇性是文化困境的暴露，困境可以使人產生不同反應。悲劇意識在暴露困境的同時要彌合困境，以使文化能夠生存。文化的性質決定著人對困境的反應方式和彌合困境的方式。”他認為：“變革型的，以否定之否定方式前進的西方文化，充分利用悲劇意識的暴露功能，利用困境去認清真象，尋找真知，哪怕必須承受最大的痛苦、失敗和毀滅，也要求真，從而其彌合的方式是在毀滅中重思，在否定中前進。保存型的中國文化既用悲劇意識暴露困境，又以不突破文化之禮為原則，而對困境，中國人不是竭力求真，而是努力護禮，維護禮的神聖性，甚至不惜自我欺騙和走向毀滅，從而其彌合方式是毀滅與保存。”【註1】

文化的性質決定著人對困境的反應方式和彌合困境的方式，這也反映在不同文化背景的作家及其文學作品上。從中國作家魯迅的短篇小說《傷逝》和美國作家歐・亨利（O. Henry, 1862—1910年）的短篇小說《梅琪的禮物》中，可看出中西不同文化中的人對困境的反應方式和彌合困境的方式的差異。

魯迅筆下《傷逝》中的女主人公子君是二十世紀二、三十年代的中國青年女性，她和涓生是受到“五四”思潮影響的知識青年。他們追求個性解放和婚姻自由，兩人相戀並同居，成為事實上的夫妻。但是，由於只能依靠涓生作抄寫工作的微薄收入來維持生活，因此經濟困難，接著涓生失業了，斷絕了他們唯一的經濟來源。在經濟重壓下，他們的愛情裂縫也越來越大了，最後不得不分手。子君回到了奮力逃出的封建家庭，憂鬱地死於她父親“烈日一般的嚴威和旁人的賽過冰霜的冷眼”的環境中。

魯迅通過子君和涓生的愛情悲劇，暴露了“五四”運動後西風東漸，中國社會上新舊思想之爭，那時候的知識青年既追求新思想又對現實感到失望和對前途迷惘失落的文化困境。子君和涓生雖然追求西方的思想，但實質上他們的根還是在中國文化的土壤中。因此他們面對生活上遇到的困難和夫妻感情問題的反應方式和彌合方式，是由保存型的中國文化的性質決定的。面對困境，他們不是互相溝通、竭力求真，而是採取自我欺騙、逃避現實的方法，試圖維繫那夫妻關係。涓生還因天氣的冷和子君神情的冷淡而整天呆在圖書館裡，兩人過著一種“冷戰”的生活。涓生甚至覺得“新的希望”就在於他們的分手。

劉慧英在《走出男權傳統的樊籬》中指出：“愛情確實是一種激發人奮進的力量，而對男權社會中的女人來說，激發的則是犧牲自我多於確立和肯定自我，女人在愛情中發現的是作為妻子、情人的自我，而非真正自立的自我。”【註2】子君也是這樣的

女人，不是真正自立的自我。她每天工作是煮飯、飼雞和養狗，是持家而不是當家；“只知道捶著一個人的衣角”，不能與涓生“攜手同行”。由於他們頭腦中固有的傳統觀念，擺脫不了“養”與“被養”的不平等地位。涓生想到解決困境的方法是體現男權的事實上的“休妻”方法——分手，認為子君“她應該決然捨去”。

顯然，子君和涓生的悲劇性實際上是文化困境的暴露，而魯迅對於子君和涓生對困境的反應方式的處理方法是符合保存型中國文化性質的，以不突破文化之禮為原則。子君和涓生對於經濟困難和感情危機，既沒有同心合力想辦法克服，但也沒有爭吵、惡言相向，而是迴避，貌合神離。魯迅對子君和涓生表現出來的悲劇意識進行導向和給予彌合的，是採取“毀滅”的方式，結局的處理是兩人分手，最後子君死了。如張法所說的，不惜自我欺騙和走向毀滅，其彌合方式是毀滅。

而《梅琪的禮物》中所表現出來的人對困境的反應方式和彌合困境的方式，與《傷逝》有很大的不同。歐・亨利筆下《梅琪的禮物》中的主人公黛拉和吉姆也是一對恩愛夫妻，也都很窮，住在紐約貧民區。他們的經濟很困難，吉姆原來每周掙三十元，可是現在每周只掙二十元。明天就是聖誕節了，可是黛拉只有一元八角七可以給吉姆買件禮物。幾個月來，她盡量節省，一分錢也舍不得花，結果就攢了這麼點錢。

夫妻倆有兩件值得驕傲的東西。一件是吉姆的金錶，那是他祖父傳給他父親，父親又傳給他的。另一件是黛拉的一頭金髮。

那個時代的婦女以留長髮為榮，把梳子插在頭的兩邊和腦後。為了向對方贈送聖誕禮物，黛拉剪掉了她那引以為榮的長髮，用賣頭髮的二十元買了一條與吉姆的金錶相配的錶鏈，使吉姆以後可以當著別人把錶掏出來看時間了。對此吉姆並不知道，他也賣掉了祖傳的金錶，買了一套鑲著寶石的美麗的梳子，好與黛拉的美髮相配。

在西方，送聖誕節禮物是件重要的事，小說的標題就用了《梅琪的禮物》。梅琪是指向剛出生的耶穌基督朝聖並奉獻禮物的東方三個賢者。在歐·亨利的筆下，這對面對困難的夫妻，他們為了對方捨棄了自己最寶貴的東西。他們選擇的禮物雖然對方都用不著了，然而這些禮物卻是真正愛情的象徵，是最好的禮物。

從這個故事中可以看出，生活在西方文化環境中的黛拉和吉姆，他們對於困境的反應方式與子君和涓生有很大的差別。為了尋求真愛，他們承受了失去寶貴東西的痛苦，就在痛苦中他們找到了真愛。歐·亨利對於黛拉和吉姆彌合困境的方式是符合變革型的西方文化性質的，在否定中前進。

如魯迅所說，悲劇將人生的有價值的東西毀滅給人看。然而，對於悲劇，中國人和西方人的的心理卻有很大的不同。西方人注重的是感情濃烈的宣泄，而中國傳統文化中對於感情的宣泄有“發乎情，止乎禮”，“哀而不傷”的框框，魯迅的《傷逝》裡就是這樣的悲劇情調。

上面這些故事中的兩對夫妻對待困難和解決困難的不同方式，實際上反映了兩種社會文化的差異。朱光潛在比較西方詩和

中國詩有關情趣的異同時認為："我們可以說，西方詩人要在戀愛中實現人生，中國詩人往往只在戀愛中消遣人生。中國詩人腳踏實地，愛情只是愛情；西方詩人比較能高瞻遠矚，愛情之中有几分人生哲學和宗教情操。"【註3】西方小說和中國小說的情趣也是有這樣的區別。

註釋：

【註1】張法：《中西美學與文化精神》，北京大學出版社，1994年7月第102頁。

【註2】劉慧英：《走出男權傳統的樊籬》，三聯書店出版，1995年4月，第60頁。

【註3】朱光潛：《詩論》，三聯書店，1998年9月第二版，第80頁。

參考書目：

《中西美學與文化精神》，張法著，北京大學出版社，1994年7月第一版。

《中國現代文學名篇選讀》，夏傳才主編，南開大學出版社，1984年

《英美短篇小說選》，外語教學與研究出版社，1982年12月。

《比較文學與小說詮釋》，周英雄著，北京大學出版社，1990年3月第一版。

《詩論》，朱光潛著，三聯書店，1998年9月第二版。

《走出男權傳統的樊籬》，劉慧英著，1995年。

《比較文學研究譯文集》，干永昌等選編，上海譯文出版社，1985年7月第一版。

屈原《離騷》的創作心理初探

屈原是中國古代偉大的愛國詩人。兩千多年來，他那蕩滌人世污濁、傲然屹立的偉大人格，一直活在每個中華兒女的心坎裡。而他之所以能成為讓後世永遠懷念的人物，並且至今仍然屹立在中國文學史上，主要是他創作了以他的《離騷》為代表的、《詩經》以後的一種新詩體——楚辭，同時透過他在中國文學史上的第一篇浪漫抒情長詩《離騷》中抒情言志，敘說了他對國家復興的願望，受到打擊、排擠和迫害的委屈、不平和憤激的心情，上下求索的情況，以及他在生與死之間徘徊、幻想，甚至決定以死明志的精神歷程，表現出他憂國憂民的思想感情，純潔高尚的人格，坎坷的人生遭遇和對理想的堅持。

屈原在《離騷》中吸取了楚地及諸蠻百越的原始想像和奇麗智慧，大量運用隱喻、幻想和神話象徵的寫法，以人神共舞、生死對話的方式，讓精神翱翔於天地真幻之間，來表達自己的意念、對理想的追尋、激切的自我情志。李澤厚說："在充滿了神話想像的自然環境裡，主人翁卻是這樣一位執著、頑強、憂傷、怨艾、憤世嫉俗、不容於時的真理的追求者。《離騷》把最為生動鮮艷、只有在原始神話中才能出現的那種無羈而多義的浪漫想像，與最為熾熱深沉、只有在理性覺醒時刻才能有的個體人格和情操，最完滿地溶化成了有機整體。由是，它開創了中國抒情詩

的真正光輝的起點和無可比擬的典範。【註1】

屈原在詩中寫的都是他個人獨特的體驗，突現他的自我意識。詩人這種強烈的主體投射，並不是表面的、偶然的，其背後有深刻的文化心理原因。這實際上是他個人無意識和集體無意識的反映。心理學家榮格指出，心理學與藝術之間無疑存在著緊密的聯繫，“藝術實踐是一種心理活動，既然如此，也就可以從心理學角度加以考察。”【註2】而心理學家弗洛伊德以孩子的遊戲為例，來說明作家的創作心理。他說：“孩子最喜愛、最熱心的事情是他的玩要或遊戲。在遊戲時，他創造了一個屬於他自己的世界，或者說，他用一種新的方法重新安排他那個世界的事物，來使自己得對滿足。創作家所做的，就像遊戲中的孩子一樣。他以非常認真的態度——也就是說，懷著很大的熱情——來創造一個幻想的世界，同時又明顯地把它的與現實世界分割開來。”弗洛伊德斷言，“一個幸福的人絕不會幻想，只有一個願望未滿足的人才會。幻想的動力是未得到滿足的願望，每一次幻想就是一個願望的履行，它與使人不能感滿足的現實有關聯。”【註3】

屈原有顯赫的身世，“帝高陽之苗裔兮，聯皇考曰伯庸。”他受過良好的教養，從小就有振興國家的志向。然而，他不是一個幸福的人，因為楚王不是像堯舜那樣的明君，也不明他的一片忠心，“荃不察余之中情兮，反信讒而齎怒。”而且他還要面對朝中小人的嫉賢妒能及不斷排擠、打擊，使他不能實現他的抱負。他曾一再被放逐，流落江南，“長太息以掩涕兮，哀民生之

多艱”，心情異常憂煩痛苦，無處傾訴，“履忠被潛，憂悲秋思”，於是他“獨依詩人之義，而作《離騷》，上以諷諫，下以自慰”。(王逸《楚辭章句序》)基於現實不能滿足他的願望，於是他像遊戲中的孩子，懷著激情，在《離騷》中大量運用隱喻和象徵，用幻想、神話故事來編造一個屬於他自己的世界，來使自己得到滿足。《離騷》全詩近四百行，充滿著詩人個人激烈的情緒表達。

“詩言志”、“詩言情”，一直是中國古代詩歌創作的綱領。情、志都屬於詩人的主觀世界，與詩人主體的心理有密切的關係。在《離騷》中，屈原自我世界中的“志”表現在他對國家對社會的關懷，對於群小的揭露和批判，以及追求理想的入世精神。而表達他的志的“情”，是帶有恐、傷、哀、怨、恨等字的句子。

構造主義學派心理學家鐵欽納認為有兩個不同的世界，一個是物理世界，一個是心理世界。物理世界是事物的原初存在，它是完全不依賴任何特殊的個人經驗。而每個人的經驗不同，就有不同的心理世界。因此，同樣的事物、時間和空間，人的心理不同，感受也就不一樣，正如“寂莫恨更長，歡娛嫌宵短”一樣。也就是說，物理世界和心理世界之間存在著距離和錯位。這種距離和錯位，正是人的個性表現和心靈瞬間創造，也正是詩意之所在。【註4】同樣，一些物理界的東西，由於屈原的心理體驗而化為他愛或憎的東西。在表達上，他廣泛運用隱喻，比興手法，如王逸所說，《離騷》正文，依詩取興，引類譬喻，故善鳥香草以配

忠貞；惡禽臭物以比讒佞……虯龍鳳凰，以托君子；飄風雲霓，以為小人。（《楚辭補注》）使詩人創作出富個性的象徵的詩句。不過，由於“時繽紛其變易”，因此“蘭芷變而不芬兮，荃蕙化而為茅”。他曾作正面稱讚的幽蘭、白芷、溪蓀和蕙草這些物理界的東西，因其心理變化而“委厥美以從俗兮，苟得列乎眾芳”。這實際上也是他個人情結的流露。

正如弗洛伊德所說，只有一個願望未滿足的人才會幻想。為了滿足願望，在《離騷》的後半部，屈原編織了女嬃勸告、陳詞重華、靈氛占卜、巫咸降神和神遊天上等一系列神話幻境。神話與人的心理意識、觀念形態有密切的關係，神話世界的產生，並不是人們單憑意志任意編造出來的，而是有其某種必然性、真實性和客觀性。在中國傳統文化中，神話幻境常作為人們對宇宙、生命和自然現象的種種信念、感情或寄託在現實社會中的反映，對理想的精神家園的追求；在文學創作中，神話作為一種藝術表現手法，抒發作者的思想感情，表現作者的理想願望或揭示人生的某種體悟，也使作者的思想便於作更迂迴深入的展現。可以說，神話的運用，開闢了文學創作上的另一廣袤而神秘的想像視野。顯然，屈原想像了一個神話中的理想的樂園，並把它作為自己在受到現實的壓抑、痛苦和絕望之後的安頓之處，一個遠離現實苦難的美妙世界，和諧安寧的天地。那裡是個體的天堂，人人都有自己豐富多采的世界。在那裡，詩人暫時忘卻了現實世界的苦難。正如弗洛伊德所說的，“創造一個幻想的世界，同時又明

顯地把它與現實世界分割開來”。詩人所描繪的神話世界，是詩人的思想境界的象徵，包含了許多生命原始意象和時空的永恆。如榮格所說的：“原始意象或者原型是一種形象（無論這形象是魔鬼，是一個人還是一個過程），它在歷史進程中不斷地發生並且顯現於創造性幻想得到自由表現的任何。因此，它本質上是一種神話形象。”【註5】此外，在《離騷》中，飛龍、蛟龍及通人性的馬，在詩人的筆下可以任意遨遊，超越想像。“它們並不是表面的動物世界的形象，相反，而是以動物為符號或象徵的神話——巫術世界來作為藝術內容和審美對象的。”【註6】

榮格認為，整體人格包括意識和無意識。意識的核心是自我；而無意識分為個體無意識和集體焦意識。個體無意識是來自個人的經驗，大部分內容是情結；集體無意識不是由個體習得的，是完全通過遺傳而存在的，內容主要是原型或者原始意象。他認為，藝術意象是無意識與意識在瞬間情境中溝通的結晶。正因為它更多地依賴無意識，所以它成為一種象徵、一種原始意象的顯現。他強調，這種瞬間的溝通只能在混茫的剎那感覺中完成，只有借助於幻覺、直覺、想像和夢才能實現。只有這樣，作者才能超越個人意識的局限，而深潛入遠古以來的集體無意識領域，以其原始意象作為其創作的深層意蘊。

春秋戰國時期，楚民族興起以後，成為長江流域文化的代表。楚民族在其發展過程中，不斷與中原文化進行交流，另一方面，楚文化始終保持著自身強烈的特徵，與中原文化有很大的差

別。在屈原的那個時代，楚人還沉浸在一片充滿奇異想像熾烈情感的神話世界中。從《離騷》中我們可以看出，生活在這一文化氛圍中的屈原，把春秋戰國時期作為長江流域文化代表的楚文化中那些較強的個體意識、激蕩的情感、奇幻而華麗等特點吸收、反映出來。詩中的神話傳說，以及卜名、陳辭、神遊、問卜和降神等民間巫術，正是楚文化中一些原始意象，也就是原型的象徵表現的形象化表述，是沉澱於楚人心靈底層的普遍共同的人類本能和經驗遺存，實際上就是榮格所說的集體無意識。這種遺存既包括了生物學意義上的遺傳，也包括了文化歷史上的文明沉積。榮格認為，藝術作品中一再出現的意象及離奇古怪的夢境等，往往就是集體無意識和原型的表現。詩人的創作的過程，就在於從無意識中激活原型意象，並對它加工造型精心制作，使之成為一部完整的作品。可以說，《離騷》的創作，是詩人得不到滿意的渴望，一直追溯到無意識深處的原始意象，他捕捉到這一意象，他在從無意識深處提取它的同時，使它與我們意識中的種種價值發生關係。在那兒他對它進行改造，直到它能夠被同時代人所接受。“原始藝術中的夢境與現實不可分割的人神同一，變而為情感、意願在這個想像的世界裡得到同一。【註7】

在這過程中，他的精神活動——來自個人的經驗，大部分內容是情結的個體無意識，也與歷史上的一些驚心動魄的精神事件取得了溝通。為了實現他的理想，表達自己的忠心，他要效法殷代的彭咸，決心“謇吾法夫前脩”，“愿依彭咸之遺則”，“吾

將從彭咸之所居”。他在生與死之間徘徊、幻想，甚至決定以死明志。屈原最後投汨羅江而死，使得他那種憂國憂民的思想感情，純潔高尚的人格形象得到確立。有學者認為，屈原表現出來的這種英雄感和崇高感是遠古時代部落祭祀活動中的人犧意象在民族集體記憶中的遺痕。“屈原在流放途中，反反復復地吟詠伍子胥功高被殺、比干忠諫而死的故事，即是在心理上漸漸趨向於他們的大義獻身，期望著自己早日與他們的光輝形象合一。最後，屈原果然成了從原始人犧時代、神話英雄時代向文明時代的現實英雄過渡的具有里程碑意義的、精神感召力最大的自我獻祭者，他同時體現了這三種犧牲者的共同特徵，成為了這三種犧牲者在先秦時代的最後定型，從而也就成了站在文明時代的開端照耀著整個文明時代的第一位英雄人格。在以後幾千年的歷史中，幾乎所有具有英雄衝動的高尚人物，都自覺地以屈原為英雄人格的源頭，並親熱地與之趨近，哀民生之多艱、上下而求索、雖九死而不悔等等情感和品德成了後世英雄共同遵守的普遍的精神律令，世世污濁、人人愚昧，抗污濁以自潔，臨愚昧而悲吟的痛切而又高貴的體驗溝通了一代又一代的仁人志士。”“屈原作為人犧原型，所體現的是文明時代對於人犧意義的文化理解和精神傳承，而不是人犧儀式的沿襲。正因為屈原不是祭壇上的人犧而是比喻意義上的人犧，他才能對文明時代的精神後裔產生如此廣泛深刻的影響。”【註8】

從上面的分析可見，屈原為了表達他對現實的不滿和激切的自我情志，在《離騷》中大量運用隱喻、幻想和神話象徵的寫

法，編織一系列神話幻境，流露出個人無意識及集體無意識，並讓它們與意識溝通，作為他的思想境界的象徵，以超越個人意識的局限，使他能創作出這個千古傳誦的詩篇。而作為比喻意義上的人犧原型，可說是他、包括《離騷》那些詩篇的“副產品”吧。

註釋：

【註1】李澤厚：《美的歷程》。見《美學三書》，安徽文藝出版社，1999年1月第一版，73頁。

【註2】榮格：《論分析心理學與詩歌的關係》。見伍蠡甫和胡經之主編：《西方文藝理論名著選編》下卷，北京大學出版社，1987年3月第一版365頁。

【註3】弗洛伊德：《創作家與白日夢》。見《西方文藝理論名著選編》(下卷)，4頁。

【註4】參考童慶炳著《中國古代心理詩學與美學》，中華書局，1992年3月，4至5頁。

【註5】同註2，376頁。

【註6】同註1，75頁。

【註7】同註1，78頁。

【註8】摩羅和楊帆：《虛妄的獻祭：啟蒙情結與英雄原型》。見賀雄飛主編《世紀論語》，吉林文史出版社出版，2000年1月，117頁至118頁。

參考書目：

游國恩等主編：《中國文學史》，人民出版社出版，1963年第一版。

章培恆、駱玉明主編：《中國文學史》，復旦大學出版社，1996年3月第一版。

暨南大學中文系中國古代教研室：《中國歷代詩歌名篇選》，1979年10月。

郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，上海古籍出版社，1979年11月第一版。

朱熹：《楚辭集註》(文白對照本)，中國人事出版社，1996年3月第一版。

“隔”與“不隔”不宜作爲詩詞高下的標準

王國維論“隔”與“不隔”

國學大師王國維在《人間詞話》中提出了詩詞的“隔”與“不隔”的概念。對於什麼是“隔”，什麼是“不隔”，他說：“問‘隔’與‘不隔’之別，曰：陶謝之詩不隔，延年則稍隔矣。東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。‘池塘生春草’，‘空梁落燕泥’等二句，妙處唯在不隔。詞亦如是。即以一人一詞論，如歐陽公《少年遊》詠春草上半闋云：‘闌干十二獨憑春，晴碧遠連雲。二月三月，千里萬里，行色苦愁人’，語語都在目前，便是不隔。至云“謝家池上，江淹浦畔”，則隔矣。白石《翠樓吟》：‘此地，宜有詞仙，擁素云黃鶴，與君遊戲。玉梯凝望久，嘆芳草、萋萋千里。’便是不隔；至‘酒祓清愁，花消英氣’則隔矣。然南宋詞雖不隔處，比之前人自有深淺厚薄之別。”(《人間詞話》77則)

他還對於寫景之詩的“隔”或“不隔” 舉出例子。他認為，寫景的詩的毛病在於“隔”。他說：“白石寫景之作，如‘二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。’‘數峰清苦，商略黃昏雨。’‘高樹晚蟬，說西風消息。’雖格韻高絕，然如霧里看花，終隔一層。梅溪、夢窗諸家寫景之病，皆在一‘隔’字。”(《人間詞話》

76 則)而“‘採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。’‘天似穹廬，籠蓋四野。天蒼蒼，野茫茫，風吹草低見牛羊。’寫景如此，方為不隔。”(《人間詞話》80 則)

至於寫情的詩，王氏舉例說：“‘生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦長夜，何不秉燭遊？’‘服食求神仙，多為藥所誤。不如飲美酒，被服紈與素。’寫情如此，方為不隔。”(《人間詞話》80則)但對於寫情的詩何為之隔，寫情的詩之毛病是否為隔，他沒有進一步指出。

王氏的“隔”與“不隔”，指的是景物與詩人或詞人，即物與我之間是直接或間接的。所謂“隔”，應該是指物我之間有了思想、情感這些主觀的東西隔住，不能直接，以致“如霧里看花”。而用典用得不好，也會“隔”，如“謝家池上，江淹浦畔”就是。至於“不隔”，也就是物我之間是直接的，沒有思想、情感這些主觀的東西隔著，“語語都在目前”，是客觀的。這應該與中國人思維方式有關。中國傳統文化中的一個重要命題是“天人合一”，人與天，即與大自然融合在一起，才算是好；如果中間有什麼隔住，就不能“合一”了。因此王氏才認為“寫景之病，皆在一‘隔’字”。

既然“隔”與“不隔”在於物我之間是否有詩人的思想、感受隔住，那麼，要知道“隔”與“不隔”的有何差別，就要對隔在物我中間的思想、感受，即主觀或客觀進行探討了。

王氏指出：“文學中有二原焉：曰景，曰情。前者以描寫自

然及人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神的態度也。故前者客觀的，後者主觀的也；前者知識的，後者感情的也。……要之，文學者，不外知識與感情交代的結果而已。苟無銳敏之知識與深邃之感情者，不足與文學之事。"【註1】從這裡可以看出，王氏認為，寫景的是客觀的，知識的；寫情的是主觀的，感情的。正因為如此，王氏所說的"不隔"，實際上是認為寫景的詩詞應該是客觀的，不要有情感這些主觀的東西隔住。而對於寫情的詩詞，就沒有指出其毛病是否在於"隔"，可能是因為沒有情感這些主觀的東西，就難以表達"情"了。這從另一方面也說明，景與情，客觀與主觀，"隔"與"不隔"，其實是相對而言的，無所謂好與不好之分。

朱光潛指"隔"與"不隔" 的不妥

王國維提出詞的"隔"與"不隔"，只是各舉了幾個例子。除了說"寫景之病，皆在一'隔'字"外，對於什麼是"寫情之病"並沒有說明，而且在理論上也沒有對"隔"與"不隔"進行論述，也沒有說明"隔"與"不隔"是指什麼方面。如果說是指境界方面，然而他並沒有把境界分為"隔"與"不隔"，只說"境界有大小"，"有有我之境，有無我之境"，並且認為"境界有大小，然不以為是而分高下。""無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。"(《人間詞話》48則及36則) 他並且指出："有我之境，以我觀物，物皆著我之色

彩。無我之境，以物觀物，不知何者為我，何者為物。此即主觀詩與客觀詩之所由分也。”(《人間詞話》33則) 可見，王氏的“隔”與“不隔”，並不是指境界方面，與境界是不同概念的。不過，一些學者把王國維提出詞的“隔”與“不隔”的 概念擴大，有的說是指境界而言，不加分別地認為詩詞以“不隔”為高、為上，認為詩詞不能被理念、思想所隔，要單憑直覺，不矯不飾，不要加入情感。對此我有所保留。我認為並不盡然，因為詩詞有寫景的，有寫情的，還有敘事的，以景寓情的等，不能一概而論；“隔”與“不隔”是相對的，不應作為高低之分。如果說寫景的詩詞以“不隔”為上，寫情的詩詞就不一定了。對此，朱光潛就有不同的意見。

朱光潛分別從詩詞的情趣和意象方面，以及從“顯”與“隱”方面談了他的看法。他認為，隔與不隔的分別可以從情趣和意象的關係中看出：“詩與其它藝術一樣，須寓新穎的情趣於具體的意象。情趣與意象恰相熨貼，使人見到意象便感到情趣，便是不隔。”他說，“池塘生春草”和“春草碧色”數句都是很具體的意象，都有很新穎的情趣。歐詞因春草的聯想而把他們拉來硬湊成典故，“謝家池上，江淹浦畔”意象既不明了，情趣又不真切，所以“隔”。他還指出：“王先生論隔與不隔的分別，說隔‘如霧里看花’，不隔為‘語語都在目前’，也嫌不很妥當，因為詩原來有‘顯’與‘隱’的分別，王先生的話太偏重‘顯’了。‘顯’與‘隱’的功用不同，……寫景的詩要‘顯’，言情的詩要

‘隱’。……寫景不宜隱，隱易流於晦；寫情不宜顯，顯易流於淺。”“深情都必纏綿委婉，顯易流於露，露則淺而易盡。”他指出：“王漁洋常取司徒空的‘不著一字，盡得風流’和嚴羽的‘羚羊掛角，無跡可尋’四語為‘詩學三昧’。這四句話都是‘隱’字的最好的注腳。”【註2】 朱氏還指出：“其實‘主觀的’和‘客觀的’雖各有所偏向，在實際上並不衝突。詩的情趣都須從沉靜中回味得來，所以主觀的作品都必同時是客觀的。詩也可以描寫旁人的情趣，但詩人要了解旁人的情趣，必先設身處地，才能體物入微，所以客觀的亦必同時是主觀的。”【註3】

從朱氏這些話來看，能讓人見到具體意象便感到情趣的就是“不隔”；寫景的詩詞要“顯”，寫情的詩詞要“隱”。在寫景的詩詞方面，朱氏與王氏的見解是一樣的，也認為寫景的詩詞如果“隱”，也就是“隔”，就易流於晦，如霧里看花。至於寫情的詩詞，朱氏就不同意王氏的看法，認為應該“隱”，否則易流於淺；認為應該讓讀者有想像、聯想的空間，體會到字外的意味才好。顯然，朱氏不同意王氏傾向於“顯”及對於“隱”有所貶低的審美價值取向。

此外，王氏嫌“白石寫景之作，如‘二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。’‘數峰清苦，商略黃昏雨。’‘高樹晚蟬，說西風消息。’雖格韻高絕，然如霧里看花，終隔一層。”但卻把略嫌嬌飾的謝靈運的詩與陶淵明的詩並列為“不隔”之列，未免讓人覺得不很妥當。

“隔”與“不隔”不應作為詩詞的高低標準

從我國第一部詩歌總集《詩經》開始，詩歌的表現形式就有賦、比、興。用朱熹的註釋來說：“賦則直陳其事，比則取物為比，興則托物興詞，其所以分者，又以其屬辭命意之不同而別之也。”(《楚辭集注》卷一) 可見，“賦”是直接舖陳，相當於“不隔”；而“比”是選取其他事物作為比喻，“興”是假托它物作為寄興，兩者都是不直說，相當於“隔”。 三種表現手法各有千秋。 劉勰認為“比顯而興隱”。比附是用確切的比喻說明事理，興是依照微妙的聯想引起感情；比是用較明確的語言表達心中的不滿，興是用隱晦的手法進行委婉的規勸。他說：“故比者，附也；興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。比則蓄憤以斥言，興則環譬以記諷。蓋隨時之義不一，故詩人之志有二也。”(《文心雕龍・比興》) 因此可以說，“隔”與“不隔”實際上相當於賦、比、興，都屬於詩詞的表現手法，不宜用來區分詩詞的高低。

比如，屈原“依詩制騷，諷兼比興”(《文心雕龍・比興》)，他的《離騷》中“進不入以離猶兮，退將復脩吾初服。制芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳。不吾知其亦已兮，苛余情其信芳。”用的就是“比”的手法。又如，王國維對於“南唐中主詞‘菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間’，大有‘眾芳蕪穢’、‘美人遲暮’之感”(《人間詞話》5則)，正是聯想、即“興”的作用，使他從“菡萏香銷翠葉殘”這種草木零落的狀況，聯想起屈原《離騷》中的

“惟草木之零落兮，恐美人之遲暮。撫不壯而棄穢兮，何不改乎其度？”再如李白的“黃河之水天上來”、“白髮三千丈，緣愁似箇長”的詩句，用誇張為比興。可見，比喻、不直說、聯想，在讀和寫詩詞時都常見的。事實上，文學語言講究含蓄、暗示，有多義性，所以往往是感性的、主觀的，常用間接方式來表達，因此經常是採用比、興的手法。也因此，大量運用比、興的技巧，就成為文學作品的特色。

寄託和沉鬱是古典詩歌常見的形式或風格，必須依賴比、興的手法來完成。也就是說，表情的詩詞多數不直說，即常用“隔”的表現手法。稱為詩聖的杜甫，他的詩的風格是沉鬱頓挫，就是因為他是懷著主觀的心態來看待眼前的客觀現象、景物，他所寫的景色是來表達內心感情的，並不是真的在表現景物，所採用的手法多是比、興。如劉勰在《文心雕龍・神思》裡所說的：“物以貌求，心以理應。刻鏤聲律，萌芽比興。”既然其作品是以比、興為要件，因此就要“隱”而不要“顯”了，也就是有些“隔”了。 就像陳廷焯在《白雨齋詞話》中所說的：“而發之又必若隱若現，欲露不露；反復纏綿，終不許一言道破。”

詩詞，不論是寫景、言情，還是以景寓情，很少全篇詩或詞單獨採用賦或比、興，“隔”或“不隔”，多數是兩種或三種表現形式同時具備的。比如王氏所舉的歐陽公《少年遊》詠春草上半闋和白石《翠樓吟》就是這樣。又比如，陶淵明的《飲酒》：“結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。採菊東籬

下，悠悠見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與遠。此中有真意，欲辯已忘言。”其中，王國維讚的“採菊東籬下，悠悠見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與遠”句為“不隔”，但最後“此中有真意，欲辯已忘言”兩句就用了《莊子・外物》篇“得意而忘言”的典，就有些“隔”了。這說明詩詞都是整體的，不能截然分為“隔”或“不隔”，賦或比、興，並且據此分為高或下。鍾嶸認為必須賦、比、興並重，他說：“宏斯三義，酌而用之，幹之以風力，潤之以丹彩，使味之者無極，聞之者動心，是詩之至也。若專用比興，患在意深，意深則詞躓。若但用賦體，患在意浮，意浮則文散，嬉成流移，文無止泊，有蕪漫之累。”(《詩品序》) 其實“隔”與“不隔”也應如此，最主要是要如朱光潛所說的“情趣與意象恰相熨貼”。

從接受美學角度看“隔”與“不隔”

由於中國人的審美特點，文學作品所使用的語言往往包含了許多不確定性和空白，讀者往往需要參與到文本中，作自己理解和闡釋，而且只能從整體上領會。這個空白其實就是“不隔”。讀者在閱讀的過程中，運用生活感受和審美經驗，將作品中的空白處填充起來，使作品的審美價值和社會價值得以實現。王氏推崇寫景要“不隔”，就是因為“不隔”是個開放性的結構，留有較大的空白給讀者，讓讀者聯想。好比馬致遠的《天沙淨・秋思》就留下了很大的空白：“枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西

風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。”前三句用了九個名詞並列了九種景物，可說“語語都在目前”，但是，如果沒有讀者的參與理解，如果沒有後面那句，整首曲就缺了“神”，不能渾然一體。這說明中國人的審美思維是整體的。季羨林認為，東方的思維模式是綜合的，其特點是整體概念，普遍聯繫，而且妙就妙在模糊上。季氏所說的模糊其實就是不確定性。他認為：“模糊能給人以整體概念和整體印象。這樣一來，每個讀者都有發揮自己想像力和審美能力的完全的自由，海闊天空，因人而異，每個人都能夠得到自己那一份美感享受……”【註4】從另一方面來說，把整首詩詞分割開來，再指這句“隔”或那句“不隔”，是不適當的。

那麼，王國維提出的“隔”與“不隔”究竟是要表達什麼呢?我認為，王氏的“隔”與“不隔” 概念是從接受美學的角度提出的，他是從接受者（讀者、觀眾、聽眾）的角度，把過去完全被動的受教化、影響、陶冶的對象反過來，變為主動。表面上看，他的“隔”與“不隔”指的是詩人與詩詞所描述的景物之間是間接或直接的關係，實際上不過是接受者(讀者)的看法，是接受者的接受活動在起作用，是讀者認為是間接或直接的，“隔”或“不隔”的。比如，他認為的“陶謝之詩不隔”，其實其中有的詩句是“隔”的，如上述的《飲酒》。可見，“隔”與“不隔”既取決於藝術客體(詩詞) 的自身性質，又離不開主體(讀者) 的知覺。文學活動的主客體不能割裂、對立，應是有機的統一。另一方面，從接受美學的角度，接受者的看法也有時代性。比如，被王

氏稱為很好、“不隔”的陶淵明的詩，在魏晉時代就不被重視，鍾嶸把陶淵明的詩列為中品，劉勰卻連只字都不提。到了幾百年後的盛唐，陶詩的崇高地位才得到確認。一樣的陶詩，其評價卻不一樣，這只能從接受者及其所處的時代的審美角度來解釋。接受意識是變化的、流動的，在不同的時代、地點、個體條件下往往會呈現很大的差異，因此，不同的接受者對於同一個作品的理解和感受也會不同。比如，現代的朦朧詩以王氏的標準肯定是“隔” 的了，但卻受到讀者的喜愛，風行一時。所謂“一千個觀眾，就有一千個哈姆雷特” ，就是說該作品留有較大的空白處給觀眾，因此觀眾可以對該作品做出自己的理解和解釋。接受者的理解和解釋可以因人而異，因時代的變化而有所不同。

綜上所述，我認為“隔”與“不隔”只是詩詞的表現手法，如賦、比、興一樣，有各自不同的藝術價值，相輔相成的，不應作為詩詞的高或下的標準。正如克羅齊雖然認為藝術與直覺的知識是統一的，但他也指出：“在美學的分析中，要把主觀的與客觀的，抒情的與史詩的，感覺的形象與事物的形象分開，都是不可能的。”【註5】

註釋：

【註1】 王國維：《文學小言》(四)，見《王國維文集》，北京燕山出版社，1997年2月，231頁。

【註2】 朱光潛：《我與文學及其他》，安徽教育出版社，1996年9月第一版，20頁和21頁。

【註3】 同上，31頁。

【註4】 季羡林：《學問之道》，胡光利，姜永仁編，沈陽出版社，2002年2月，169頁及261頁。

【註5】 克羅齊：《美學原理》。見伍蠡甫和胡經之主編：《西方文藝理論名著選編》(中卷)，此京大學出版社，1986年6月，498和517頁。

下篇　澳門書話

引領長謠遊五洲

——讀程遠詩詞

一

聽過程祥徽教授關於詩詞創作講座的人，都會有得益良多之感。他不僅在理論上，而且在實踐上，對於詩詞創作都是深有心得的。從《程遠詩詞初編》一書中，就可見一斑。

《程遠詩詞初編》分為「詩詞卷」和「新詩卷」兩部分，收錄了作者近體詩詞和新詩六十首，有的是三十年前所作，有的是最近一、兩個月才寫成的。編者“悄悄地”將平日蒐集到的程氏一部分作品結集成冊，詩集還沒有包羅他的全部作品。“程師其實作品甚夥（在青海時即有《望海樓詩抄》、《望海樓存稿》，今集中僅存六首），他日必有〈再編〉，甚或〈三編〉面世，這是可以預言的。”（《編後記》）

《程遠詩詞初編》筆墨酣暢，感情豐滿，讀起來使人有隨著作品暢遊萬里，覽祖國河山萬種風情，歷人間千種炎涼世態之感。從“拔地昆崙三萬仞，依巒黃水九迴環”的青海草原，到“處處山青水綠，更有菊花黃”的江南水鄉，以及在《三峽遊記》、《黃

山遊記》系列詩中，作者都用飽蘸熱血的筆觸，描了祖國的壯麗河山，撫今追昔，抒發了作者的豪情與感慨。

程詩同樣也是立足於現實的熱土中，與時代的脈搏一起跳動。“四十年前戲一台，如今依舊色無摧”（觀話劇《風雪夜歸人》），“毀譽悲歡不計年，詩人風骨傲霜前”(《贈<阿詩瑪>作者》）等詩句，也是經過數次大時代運動的作者的精神面貌的寫照。《草原抒懷》可稱為程詩的代表作，“奪勝途中抬望眼，迎風擋雪過重關”等詩句，表現了作者在艱難歲月中奮進的人生態度。正如編者在詩集的《編後記》中所說：“事實上程師的詩詞有一股蒼茫奇氣，雄邁奔放之餘，每有哀怨沉痛之處，但往往能以達觀的心態自我開解，這些風格想必是從他個人的性格與生活磨練中來。”

作為語言學家，程祥徽教授不論在近體詩詞方面，還是在新體詩方面，都表現出其語言自然樸素，結構謹嚴的特點。例如新詩《獻給亞洲大專辯論會》，五句一段，結構新穎，用詞雅麗，韻腳和諧，可稱新詩中的格律詩。程詩格律極之工整，這大約與他治音韻之學有關，但他同時也提倡詩韻改革，不能“做對得起死人而對不起活人之事”。他認為：“今日沿用之詩韻體系的確去時太遠，與現實語音相距太大，簡直可稱為詩詞作者之樊籠枷鎖，實有改革之必要”。程氏主張改革不是個別現象零敲碎打，“改革者須以結構觀念看待詩韻，始終莫忘體系二字”（見詩集附錄《詠詩韻改革兼賀全球漢詩友聯盟澳門年會序》)。這是很有見地的。事實上程詩語言講求錘煉之功，除了追求用字的準確貼

切，尤其考究詞語的平白與生動，讀之絕無艱深晦澀之感。可看出，程詩正朝著改革的方面努力進行探索和實踐。

二

由澳門語言學會出版的《程遠詩詞二編》，與《程遠詩詞初編》一樣，收錄詩人不少的山水詩。

在中國人的哲學思想中，人與自然是和諧的，正所謂“天人合一”。山水詩作為詩的一個重要部分，也同樣表現了這一種哲思。古今許多著名的詩人在山水詩中經常以自然與人事變化的對比、景物的轉換等來抒發自己的感受。如陶淵明寫歸隱於田園的樂趣，謝靈運喜歡描寫林泉的逸致，李白、杜甫也有不少藉詠山水發抒心中的感嘆之作。

《程遠詩詞二編》作者程祥徽教授一樣深情於山水，遨遊所至，往往形諸歌詠，留下不少詩作，在《二編》中就收錄了他遊覽海南島、佛山、雲南、西雙版納、峨嵋山等地的紀遊系列詩篇。在這些詩篇中，詩人以熱情奔放的筆調，描繪了祖國的壯麗河山，流露出天人合一的哲思；以富於藝術的語言和手法，反映了當地的民俗風情、人們的生活及精神面貌。觸景生情是山水詩的最後腳點，當然，程詩中也少不了藉大自然的山水景色抒發心中感想的詩句。

程氏的山水詩純是性情的流露，沒有一點兒矯飾，風格平淡，情真景真，事真意真，仿佛出水芙蓉，有一種天然的韻致。

而程氏的山水詩表達出來的情緒無疑是樂觀的、積極的，不似陶淵明那種歸隱田野的消極態度，而是表現了一種登高望遠的豁達的襟懷。這從《初編》裡的“漫道莽原無盡處，牧人談笑正揚鞭”（《青海湖切吉灘》），“前頭還有光明頂，拾級三千至玉台”（《黃山紀遊·山中海》），以及《二編》中“久違西海青稞酒／十指猜枚送夕陽”（《珠海度假村紀遊》），“本命年前除夕夜／竹筒飯後飲山蘭”（《通什》）等詩句可看出來。

對人生根本問題的思考與態度是藝術感情的依歸。自古以來，詩詞往往寄託著詩人的生命體驗或情志體驗，並且把生命和情志輻射到宇宙萬象、綠水青山之間。山水詩中往往反映出詩人的心靈境界，折射出詩人源自對人生的種種欣悅與憾恨。從“松間小坐酒旗下／眼醉心明腳步輕”（《登峨嵋山途中口占》），“此生若是浪遊客／海角天涯處處家”（《天涯海角》），“何處家園如問我／飄然四海一扁舟”（《民族風情村》），“信焉不信都由我／金頂香煙繞古松”（《金頂佛光》）等詩句，就可以看出程氏瀟灑的、不追逐名利的人生態度。

澳門華洋共處，傳統與現代並存，中西文化在此交匯。程氏不少吟哦澳門的山水詩中，表現了詩人對此的感觸。比如在《登望洋山》詩中，詩人並沒有描寫東、西望洋山的優美景色，也沒有描寫遠東最古老的東望洋燈塔和莊嚴堂皇的主教府，而是從時間和空間進行聯想，從東、西望洋山聯想到澳門四百年來東西文化交融的歷史。

該首詩的開頭“望洋山上望西東”，其中“西東”二字既是指西望洋山和東望洋山遙遙相對，也是指西方文化和東方文化的差異，因此才有接下來“五典三墳各不同”的詩句。“我愛陸州方塊字／汝憐海國屈條蟲”，是詩人由東西望洋山相對並立，聯想到東西文化在澳門並存的事實。詩人進而表達了在澳門居住的中葡人民應該向前看的觀點和寬宏態度：“松濤莫奏前朝曲／戰艦休揚遠鬥風。”九九將近，澳門就要回歸祖國，進入一個新的歷史時期，詩人脫口而出：“四百年來榮辱地／從頭修史筆姿雄。”

雖然詩人是登上了望洋山，但並沒有如傳統的山水詩那樣描寫那古樹蒼翠，奇峰凌空，或是飛瀑流泉的景色，而是看得更遠更深，只用五十六個字，就把澳門東西兩種文化並存的獨特性，把澳門的歷史發展趨勢，藝術地概括出來，誠為山水詩佳作。

程氏的山水詩往往能透過自然的表象，創造出一個激人奮發、令人神往的意境，表達出深邃的哲思。這就是我讀《程遠詩詞二編》的感覺。

三

程祥徽教授是位語言學學者，同時又是個多產的詩人。繼他的詩詞初編和二編之後，《程遠詩詞三編》最近又由澳門語言學會出版了。

《程遠詩詞三編》分為四卷，分別是有關澳門、外地、投贈題

識和詩人心路的詩詞，此外還有卷外篇，收集文友談程遠詩詞的文章。程氏雖然祖籍楚地，但他一直視澳門為家鄉。在卷一中，澳門的山水、名勝、風物，包括出版、展覽、表演及研討會等文化活動，都成了他吟哦的對象。剛到澳門定居時，他就覺得"南溟本是藏龍處，不唱逍遙唱大鵬。"(《初抵南溟》)在澳門住得越久，越是把澳門當成家："春秋逝去又冬夏，大海西邊即我家。"(《船中吟》)熱愛澳門之情躍然紙上。對於澳門即將回歸祖國，詩人也寄予莫大的企盼："長城枉禦觀音廟，大砲徒封十字門。正巧歸期明月滿，一旬過後啟新元。"(《澳門回歸》)

詩集的卷二多數是收集他在外地紀遊之作。不論是北遊神州，還是遠渡大洋洲、西歐，詩人對於所見所聞，所感所思，都以詩歌表達出來。不過，與前兩編有所不同的是，三編的紀遊詩多是有感而發，是詩人的內心獨白："人世悲歡任取捨，只留快樂不留愁。"(《戊寅自壽》)表達了詩人樂觀豁達的人生觀。而"魔鬼情真馱泳客，白鯊面善噬漁舟。莫忘潛水戴潛鏡，好辨親朋與寇仇。"(《澳洲大堡礁》)的詩句，則富有哲理，屬警世之言。詩人往華中華東旅遊，時值洪水為患，見到處處大水茫茫，不由得慨嘆："幾分天意與人禍，豆腐堤防眾目彰。""海晏河清應有日，祇因夏鯀又升官。"(《天問二首》)流露出詩人直率性情和對貪官的憤懣。

程氏對於語言學有很高的造詣，語言風格學的研究更是名列前茅。他在澳門發起成立語言學會，為澳門落實中文官語化而搖

旗吶喊。除了自己發表了不少有關的理論文章，還組織舉行多次研討會，與各地學者共同探討。“風格為題第一遭，穿雲破霧到南濠。”(《研討會歡迎宴口占》)“二十平方公里地，洋腔華調顯繽紛。語文規劃新奇事，起步今朝喜與君。”(《迎澳門語文規劃研討會與會學者》)從這些詩句中可以看出，詩人對於推動中文作為澳門官方地位的理論研究是不遺餘力的。

程詩三編多為七律和七絕詩，作為語言學家，他謹守格律規矩，偶不受約束，都作注釋說明，可見其治學之嚴謹。國學大師饒宗頤(選堂)在《題詞》中讚程氏：“向但知君治語言風格學，馳譽一時，不知於詩學深造獨得，敘懷長謠，律切工深，信賢者靡所不能。”對此程氏說：“舒懷不問律工否，引領長謠遊五洲。”(《恭領選堂先生題詞——代跋》雖然“不問律工否”乃程氏謙虛之詞，但是“舒懷”卻是實話。他在《詩自序》中也說：“題襟無定例，有感弄詩篇。……吟哦宣本性，塗抹會群賢……”從他的詩詞中也可以看出，詩人對於所見所聞有深切的感受，才能揮筆直抒胸臆之情，揮灑自如，讀來讓人覺得程詩情真意深，詩人之情性表露無遺，如嚴滄浪在《滄浪詩話》裡所說的：“詩者，吟詠情性也。”也如朱光潛所說的：“詩是人生世相的返照。”(《詩論》)

人生與情慾的另類風景

——讀《漂流者的眼睛》

八十年代是澳門新詩創作的全盛時期，那時莊文永也活躍在詩壇，以流星子的筆名發表了很多詩作。踏入九十年代，莊文永的詩作漸漸少見了，原來他“轉變”了，興趣轉向文學評論，並獲得成果，著有《二十世紀八十年代澳門文學評論集》和《澳門文化透視》。同時，他也寫散文隨筆，最近由澳門九九學社出版的《漂流者的眼睛》，就是他的散文隨筆的結集。

莊文永把他的散文隨筆集命名為《漂流者的眼睛》，可說是他對自己的文章的定位，也是很貼切的。從他的文章中可看出，他確實是精神世界的漂流者，並以漂流者的眼睛——用他在書中多個地方說的，是多一隻眼睛——去看待世界，發現生活，審視身邊的一切事物，包括人文、人生、感覺、心靈和情感等。

作者以漂流者的眼光在精神世界裡尋找自我、尋找生活的意義和存在的社會價值，並有深刻的體悟。比如，對於他多年來沒有再寫他至愛的詩，他耿耿於懷。後來他認識到，生活需要詩，但生活也會使詩人的詩情抽乾；當詩人的詩情被現實生活抽離，而現實生活又佔據詩人的思想空間，使詩的靈感壞死時，詩也就

很難產生了。於是，他再也沒有為寫不出詩而苦思冥想了。

雖然自認為是漂流者，但作者對於人生是積極的。《積極人生——答一位讀者》一文表達了作者對於人生深刻、豁達的看法。他認為，生命從某種意義來說是充滿痛苦的，唯有痛苦才能深刻認識人生。但認識人生並不是一味沉浸在自己的痛苦之中，而是應該如何去擺脫痛苦，選擇人生。他相信，當你走出悲傷的灰暗的房子去積極面對人生，等待你的就是艷艷的驕陽，你的生命裡就會有一片迷人風景。

生活的壓力、生活的寂寞，塑造了作者的性格，使他選擇了積極的人生觀。因此，當他到新加坡謀生時所感到的孤零感，能很快地平伏下來。這種積極的人生觀，使作者能勇對現實。他在《霧中的感覺》中指出，霧的朦朧美雖然是一種無憂無慮的享受，但是人不能永遠躲進霧中的世界，因為霧很快會消散，陽光出來時，一切的真面目又再顯現。誰能跑離現實世界的真實嗎？

在勇對現實的同時，作者也積極面對未來。他認為，即使過去的時光多麼美麗的回憶，都是已成過去的事了。因此，最好是和過去說再見，不要再迷戀過去。只有明天，才是實實在在的日子，才能給人無限的幻想，給人新的鼓舞和力量（《和過去說再見》）。

不拘泥於傳統，不斷地變化，是莊文永的信念，也表現在他的這本新書裡。在“永恆話題”一輯中，他大膽地、用調皮的語言寫了許多人至今還不敢公開說出來的話題，包括性、兩性關

係、二奶、同居、露點、愛情與金錢等。這輯的文章雖然語言調皮，但是在讓人覺得好笑之餘，也能發人深省。可說是剖析現代人情與慾的另類風景。筆者認為，這部分的文章，揮灑自如，既新穎，可調劑生活，又耐讀，值得推薦。

《漂流者的眼睛》共分六輯，分別是人文風景、覓夢人生、霧中感覺、心靈空間、情感邊緣及永恆話題。讀了這些文章，相信讀者會觸摸到作者的詩人情懷、文學的心靈，被他那優美流暢文筆、活躍放浪的文思、漂流者的眼睛所吸引。

透視澳門文學歷史與現狀

——讀《澳門文學概觀》

澳門文學發展得遲，且腳步緩慢，但畢竟發展起來了，初步建立了澳門文學形象。不久前由福建社會科學院劉登翰教授主編，並與澳門多位作家、學者合作寫成的《澳門文學概觀》，對澳門文學作了全面的論述。

在書中，劉登翰首先從文化角度對澳門及其文學的歷史和現狀作了透視。他認為澳門文化是多元的，並把這種相容而不相斥、並立而不對立的多且融洽的澳門文化生態比喻為「雞尾酒」文化現象：表面上，澳門文化的多元性如雞尾酒一樣五彩斑斕；深入分析，各種文化的相對獨立又如雞尾酒一般層次分明；而不同層次之間又有一定交融過渡，這種文化交融最典型的例子是土生葡人的文化。

劉氏指出，這樣的文化環境，必然給澳門文學的發生和發展帶來某些殊異的情況。他認為，葡國文化與中華文化從十六世紀中葉起在澳門共處，卻又互相分隔地沿著各自的軌跡生長。這雖難免時有交匯和碰撞、卻稱不上交融和吸納的各自平行發展的文化生態，在文學上顯得尤為突出。

他認為，最初為澳門文學豎起旗幟的，主要是因種種原因來

到澳門的中國內地的作家，很少是本來就生長在澳門的居民。澳門文學這種「草根性」的不足，使澳門文學的發展缺乏內驅力，往往受到多外存因素的牽制。因此在澳門文學的展上，常常呈現出偶然性、階段性和間歇性的特點，甚至出現停頓和斷層。到了本世紀五十年代以後，澳門文學開始進入了摸索的發展時期。而八十年代以後，隨著澳門社會發生一些重要變化，澳門文學才走向自覺的發展階段。

在該書隨後的章節，本澳的多位作家、學者對於澳門的文學的各個方面、特別是走向自覺的八、九十年代澳門文學作了詳細的分析闡述。鄭煒明介紹了跨度由十六世紀末至二十世紀前期，即明末清初、清中葉、清末及民國幾個時期的澳門文學現象；仲鶴把澳門新文學的發展歷程，分為艱難起步的三、四十年代、孤寂摸索的五十至七十年代及走向自覺、繁榮的八、九十年代三個階段進行闡述；陶里和莊文永把澳門的新詩創作分為早期、成熟期和繁榮期作介紹，並著重分析了八十年代澳門新詩創作的文化背景、文化主題及藝術特徵；散文是澳門的文學創作中最為繁榮的文體之一，廖子馨根據不同年代文創作的特點，向讀者介紹了充滿社會批判和愛國激情的散文轉向平實、走向繁榮的概況；澳門的小說創作在三十年代中後期開始萌芽，從五十代到七十年代是摸索階段，陶里對此作了介紹，並介紹了魯茂和周桐的長篇連載小說及林中英等人的短篇小說；鄭偉明認為，澳門與戲劇的關係應自明朝的湯顯祖起。在《澳門的戲劇活動與創作》一章中，

他介紹了澳門各個時期的戲劇活動創作情況；澳門的舊體詩詞創作自澳門開埠至今未曾斷絕，施議對著重就澳門近幾十年來的舊體詩詞創作做一概述，特別介紹了梁披雲、馬萬祺、佟立章和馮剛毅的詩詞；澳門的文學批評已經發展了十多年，李觀鼎對此作了概述，並介紹了陶里的詩學探索、廖子馨的女性文學批評及李鵬翥的學術人格的審美化追求；澳門的土生文學是澳門文學的一個特殊組成部分，汪春在文中提出土生文學的界定及其研究意義，介紹了土生文學的重要作家和作品，分析了澳門土生文學的文化價值、對中國文化的親和性，以及其中西文化相互滲透的藝術風貌。

《澳門文學概觀》是由內地學者與本澳的作家、學者共同執筆撰述，既可冷靜地分析澳門文學的得失，準確掌握澳門文學的情況，內容又較切合實際，相信可讓讀者清晰了解澳門文學的全貌。

剖析澳門評論家和作家的特色

——讀《澳門文學研究》

張劍樺和鄧駿捷的文學評論集《澳門文學研究》，最近由澳門語言學會出版了。該書有兩個大部分，前者主要是對有關澳門文學評論的評論，後者主要是對澳門的作家及作品的評論。

文學評論對於促進文學創作是重要的。正確地評價作家及作品，能幫助讀者理解作品的思想內涵和審美價值等。李鵬翥、陶里和李觀鼎可說是澳門文學評論的大家，各有特點。在《澳門文學研究》一書中，作者對於他們的文學評論作了評論。作者認為，李鵬翥的文藝隨筆《濠江文譚》，有記實、論精的書話特色。他能發揮古代文學批評的“知人論世”的傳統，使得他對於無論是文學作品，還是書法、篆刻、繪畫、音樂和舞蹈藝術等方面的評論更為貼切。作者還認為李鵬翥的藝術批評帶有明確目的的欣賞，對於批評的主客體的思想和審美意識都有所發現、超越，相互交融。

對於陶里，作者認為“他的現代詩研究，緊密結合詩歌藝術實踐與作者自身創作經驗的具體性，精妙的藝術實踐感悟、獨立的學術品格，形成了陶里現代詩研究有別於其他同類論著的一種

特質”，可說是一語中的。而對於李觀鼎，作者指出，他的文學批評猶如助陣的邊鼓，同時也是一種批評對象及批評模式的選擇，一種批評的批評。作者認為，他正試圖把批評引入美學，以美學引導批評，以批評豐富美學，以達到批評與美學盡可能的有機融合。可說抓住了李觀鼎的文學批評的特點。

在對澳門的作家及作品的評論方面，作者對於程遠詩詞的意境、林佐瀚的詞及詞論、寂然小說的敘事方式作了探討，認為程遠的詩詞作品表現了真善美，林佐瀚的詞反映出他對人生的感悟。而對於寂然小說，作者著重評析他的敘事方式及由此引發的陌生化效果。從作者的這些評論中可看出，作者對於上述作家及作品有敏銳的把握，視角新穎，論析精確得當。

此外，作者在書中還對澳門近代文化研究和修辭學研究作了概述，對於澳門新詩的發展、澳門新生代詩人、澳門女性散文及澳門語文小品等文學現象作了討論。

讀了《澳門文學研究》，讓人覺得作者的論證往往能一針見血，抓住評論文章或文學作品的特點，直抒己見，且不落俗套。

如初出春葉的詩的心境

——讀佟立章的《晚晴樓詩》

佟立章先生是澳門詩壇上的長青樹，幾十年來，他創作詩歌不斷，每日一詩，照他粗略估計，前後已創作逾萬首。雖然詩稿失散不少，但所收集的仍然數量可觀，足可以編成五輯，其中《晚晴樓詩》第一輯最近經已出版了。

佟老現在雖然已經退休了，但對於詩詞一直沒有停筆。用他的話來說，蓋因為“詩是我的良伴，我大半生的心痕足跡，都在詩的字裡行間，抒發我對鄉國的情懷；對澳門的愛；對社會的投情；朋友的交誼；以至我索寞的疑幻疑真的心緒”。（《晚晴樓詩》序）詩集開篇《心影》，就表達了他對人生經歷的看法：“不傷塵事願多違，未為今宜悔昨非。默對悠悠無盡意，一天心影彩雲飛。”而從他的《前路》一詩，可看出他奮鬥不息的人生：“懸目瞻前路，炯然心自燃。奔雲思奮足，不省已高年。”

詩集中有當一部分是詠景的，澳門的名勝古蹟、山水草木，他都以詩來歌詠。同時，如傳統的詩歌創作，他的詩往往能“睹物興情”（劉勰），情景交融。不論是在普濟禪院看到簽訂中美望廈條約的石桌、亭碑，還是在大炮台撫著古炮，都讓詩人感慨萬

千，對於香港和澳門回歸都予以祈盼和歡欣。如《葡式建築物前得句》這樣寫道："南歐遺貌列湖濱，一帶朱牆跡未塵。屈指惟餘八百日，西洋人去漢儀新。"

此外，深受傳統"天人合一"思想的影響，或者說他有強烈的環保意識，佟老的詩也表現出他對大自然的熱愛。單是有關綠化周活動的詩，就有十首之多。他於一九八八年寫的《綠化周漫題》："栽成新綠已舒芽，待見蔥籠蔭萬家。但使塵污都滌蕩，遠看青帳近看花。"以及"怵目市廛沉綠意，十年縈抱植林心"，"欲栽榆柳三千棵，分割江南一段春"這些詩句，都表現出詩人保護環境的意識，盼望著能"徜徉嫩綠深紅處，來沐東風片刻閒"，享受美好的自然環境。

《晚晴樓詩》第一輯的詩都是絕句，有七絕，有五絕。佟老的絕句可說到家，揮灑自如。他的詩的格律雖步古法，但內容卻與時代同步。他在詩集的序言中也這麼說："我雖已登耆年，詩的心境還如青青初出的春葉。"相信讀者讀後也有同感，同時也盼望他的其餘四輯詩作能盡快出版。

映日荷花別樣紅

——讀澳門回歸詩詞集萃《映日荷花》

澳門回歸，是繼香港回歸後又一民族盛事。為了慶祝澳門回歸祖國，歌詠這一歷史大事，澳門中華詩學會特向澳門及海內外詩友徵稿，從近千首應徵詩詞中選出一百八十多篇，編輯成澳門回歸詞集萃《映日荷花》，於澳門回歸一周年之際出版發行。

《映日荷花》所收作品，包括祝文、頌辭、古體詩、近體詩、長短句及對聯，體式多種多樣，內容豐富多彩。而詩詞的作者眾多，有一百五十多人；他們除了來自大陸及港澳外，還有印尼和美國，地區廣泛。這是本詩詞集萃的特點之一。

詩詞集萃的另一特是編輯頗具匠心。集萃以梁披雲的《澳門回歸祝文》開篇，以肇明的《慶澳門回歸》長聯作為壓卷。祝文雖是古老的文體體式，但詩人賦予新的內容、新的風格，"前敘後祝，將鏡海珠還、普天同慶這一世紀盛事，祭告我祖。道出億眾炎黃子孫之心聲"。（編後語）而長聯上下各九百六十五言，將澳門的歷史地理、人物風情，以及慶祝澳門回歸之普天同樂、舉國歡騰的情形呈現在讀者眼前。祝文與長聯氣勢磅礡，前後呼應，使"集萃"更蔚為可觀。

詩詞集萃，顧名思義，當中所收輯的詩和詞都寫得精彩。有

的出自詩詞大家，有的出自後起之秀，各有特色；對於澳門回歸祖國這一盛事，有的從歷史角度、澳門風物方面抒情歌詠，有的以親身經歷，將回歸重要場面一一以詩詞形式表現出來，各擅勝場。這是"集萃"又一特點。如馬萬祺的詩："蓮花碧水意清新，九九回歸各族親。兩岸台灣源一脈，神州早盼大團圓。"(《澳門回歸又一盛事》從澳門回歸，進而盼望早日和平統一台灣。又如施議對的減字木蘭花《澳門回歸紀事》："陽關未徹。趕赴暉台待交接。旗幟鮮明。一降一升一牽情。春風得意。立馬橋頭看仔細。畢竟非同。映日荷花別樣紅。"記敘了移交場面，抒發了喜悅心情。

中華民族是詩的民族，詩歌在中國很發達，自商、周以降，就流傳下來大量的詩歌作品。澳門回歸詩詞集萃《映日荷花》裡的詩詞無論是從賦比興藝術手法，還是從風雅頌表現形式，都繼承了中華詩詞的獨特風格，圍繞著迎接及慶祝澳門回歸這一盛事，進行藝術再現，"歌詠大政事，表現大時代、大氣概"(編後語），相信大家讀完之後也會有同感。

宏論高談意遠長

——談《林佐瀚詩詞三論》

說起林佐瀚，相信大多數港澳居民都會認識他的，因為他在香港的電視台上主持《每日一字》節目，又是澳門電台《情懷總是詩》節目主持人。林佐瀚年青時獲得香港大學文學系榮譽學士、文學碩士，先後在教育界、商界、政界任職。其傳奇而豐富的閱歷，使得他在寫詩填詞和說詩論詞方面頗為有創意。澳門寫作學會出版的《林佐瀚詩詞三論》，就是他有關說詩論詞的見解。

在首篇《放眼“情懷總是詩”》一文中，林佐瀚談了他主持澳門電台《情懷總是詩》節目箇中的感受。他認為，大千世界，浮生百態，各種情懷和體驗都可以是詩句。“有情感自然有感受，有感受自然有詩句”，因此他選了“情懷總是詩”為該節目命名，“將其詩般情懷，借助於古今名篇佳句，形象、生動地予以演說”(施議對《跋》)。他希望年輕聽眾，將古人佳句醞積心頭，耳熟能詳，加上他們敏銳新鮮的感受，寫作創意便會更加豐富成熟，這就是主持該節目的用意，因為“書卷多，吾言尤易出耳”。(況周頤語)

作者在文中談及詞心，認為要“以吾言寫吾心”；談寫作，認為“最好不落前人圭臬，要化為己出”。這些學習詩詞心得，對於聽眾和讀者都有啟發作用。

人生由青年、中年到老年，經歷不同，心境不一樣，詞風也一變再變。在二篇《舊篋詩詞憶舊塵》一文中，作者“重翻舊篋”，選了幾首舊作，並解釋寫作背景，反映其寫作過程的心境階段，“希望能給後學有點幫助”。

用作者話來說，前兩篇是急就章的隨筆式文章，而《三論》的尾篇《淺論詞之“疏”“密”》論文則是該書的重點。這篇論文曾在國際研討會上作專題討論。

作者在該文中指出，近人論詞，多分為“雄放”、“婉約”兩派，直到清代桐城派姚鼐才以“陽剛”“陰柔”來論詞。對此他認為值得商榷。他從近人況周頤評顧敻詞所說的“顧太尉詞，工緻麗密，時復清疏”中拈出“疏”、“密”二字，認為“持‘疏’、‘密’以論詞，高於張南湖（鎡）之分‘婉約’、‘豪放’兩派以論詞多矣”。

至於甚麼為“疏”？甚麼為“密”？林佐瀚認為，“疏”為清朗高雋，“密”為綿緻纖艷。“疏”法入詞，是以空靈為神，清虛為體，氣韻為本；“密”法入詞，是以幽邃為情，綿麗為法，刻意為工。至於“疏”“密”表達的境界，作者認為，“疏”筆為表達高澹、清勁、淡遠、雄健等境界；“密”筆為表達艷麗、婉約、淒惻、纖膩等境界。作者並且舉例說明“疏”“密”的造句、構章表現手法，頗有新意。

《林佐瀚詩詞三論》一書剛好在中國的詩人節——端午節付梓發行，澳門大學中文系主任程祥徽教授為此寫了一首詩。詩云：“專書結集會端陽，宏論高談意遠長。每日承君教一字，七年聽我說酒香。詞長詩開分疏密，夏雨春風別暖涼。不借鐫雕斧鑿技，從容揮灑懶匆忙。”如此評述林佐瀚及其詞論，應是恰如其分的吧。

穆欣欣戲筆於天地間

穆欣欣托人送給我一本她的新作《戲筆天地間》，令我喜出望外。

我並不認識穆欣欣，只知道她是“美麗街”(《澳門日報》〈新園地〉一個欄目)上的才女之一。雖然與穆欣欣素未謀面（也許見過面，但不知道“她”就是她），但經常讀她的文章。文如其人，看她的文筆恬靜、輕柔、雅致，我想，她一定如林中英小姐在《跋》中所說的，是個噹雪白冷酒的姑娘，如秋水中的芙蕖。

說回《戲筆天地間》。看看書裡的文章，再看看書名，我覺得穆欣欣“戲筆”的“戲”，並沒有開玩笑或遊戲的成份，而是以輕鬆逸致的筆觸，抒情寫意，讓自己的文思天馬行空，隨意行走於天地間。可不是，無論是談及人性、人生、旅遊見聞，還是論及戲劇、琴棋書畫、思索藝術，她都以輕鬆的筆調，如流水行雲，沒有慷慨激昂的文字，也沒有嚴肅如學者般的用語。看似漫不經心，但實際上飽含著她對生活、對人生的思考和對藝術的追求。

《戲筆天地間》共分七部分，在內裡的文章中，穆欣欣談了很多關於人性、人生的問題，而且頗有哲理意味。

例如在《成長》裡，她描述了畢業前夕的惆悵心情，表現出

對青春歲月的眷戀，悟出“或許年輕是筆財富，但卻經不起任意揮霍”的道理。又如，她在巴士上為了聽久違了的《梁祝》小提琴協奏曲而坐過了站再回頭走，她想到的是：“人生若眷戀一時的歡愉，這回頭路是否人人都走得過？”(《隨記三則》)再如，從她姐姐那未諳世事的寶貝兒子參加爬行比賽過程的趣事中，作者體會出人生的道路其實也充滿了競爭，在這競爭中有各種形態：有勇往直前的，有臨陣退縮的，有不肯前進的享受型，有旁觀身旁競爭者的，還有回頭尋來時路的懊悔型的。而從孩提開始，人們都在“大人的引誘，哄動，挑逗，召喚，期待，迎接”下，按照上一輩的願望成長。作者因而寫出了希望小孩子能“永遠的自由自在”的願望。

《戲筆天地間》一書中收集了穆欣欣的一百餘篇散文隨筆，除了有對生命的思索、北京情結的抒發、歐洲遊蹤的記述、人生百態的體察外，書中佔篇幅最多的是她對劇、影、舞、琴、棋、書、畫、詩等藝術現象的看法。於是，我想，也許她“戲筆”的“戲”字，還應包含著對戲劇藝術的領悟。

穆欣欣有藝術的稟性，並正在攻讀戲劇學碩士學位。從她的藝術隨筆裡可以看出她在戲裡戲外探索，對於藝術有著個性鮮明、獨特的見解。例如，她認為京劇《白蛇傳》的“水門”一場劇是觀眾發揮想象力的最佳時刻，不置一物的舞台已成為大水高漲的金山寺，“不真實的便是最真實”。(《人・神・妖》)又如，在《與洋人看京劇》一文中，她指出，人們對於不可思議的神話

傳說從不刨根問底，因為“人們習慣把太多的幻想及不現實寄託到故事中去實現”。還有，在《開端》一文中，她是這樣說的：“但凡說故事的，都會努力營造一個好的開頭；聽故事的，盡力豐富故事的空白，好故事永遠會為聽眾留些空間，流連徘徊其內，天長地久，也許記得的只有一個開頭。”因為“後來的事無論怎樣都不能盡如人意”。寥寥數語，從接受美學的角度道出故事（包括戲劇等藝術作品）與接受者(聽眾)的關係。

縱觀全書，文字雅致，閑適淡泊，筆者也認同有人把穆欣欣的這本書歸於閨閣一派。寧靜淡泊的心境，瀟灑輕鬆的態度，娓娓道來的敘述，是她這本書的特色。可能是她還沒有經歷過大時代，不象年紀大一些的作家那樣，文章裡經常會流露出“傷痕”，同時也不象西方作家那樣採用“拷問靈魂”的筆法；她用的是平常心，從日常見聞中尋找生活情趣，然而並不是刻意講究閑適超脫。林中英在書的《跋》中說，“誠然，穆欣欣還只是個廿多歲女孩子，五味雜陳的人生況味並不屬於她的”，她的作品，“因物、因事、因景而述懷抒情，悠悠地、一點一滴地顯影著她的性靈慧心”。確實是如此。不管怎樣，穆氏確是有才氣的青年女作家，不信請看《戲筆天地間》。

難得的古詩入門讀本

——讀施議對的《古詩今繹》

中華民族是詩歌的民族，自商、周以降，就流傳下來大量的詩歌作品。但由於古典詩詞的歷史悠長，至今語言已有所變化，數量又是那麼龐雜，而且詩的語言精練，常常用典，因此在時空的障隔之下，現代人要對古詩有深入的確切的理解，並不是一件容易的事。由澳門大學施議對博士著作、澳門日報出版社出版的《古詩今繹》，選出多篇優秀的古詩，以淺顯易懂的文字、條分縷析的解讀，引領讀者直探驪珠，深契詩心，有助於讀者，尤其是廣大青年愛好者領略古典詩詞的精華。

我國古典詩詞博大精深，根據是否格律化分為古體詩與近體詩兩大類，以格律化者為近體詩，非格律化者為古體詩。唐代以前的古詩以古體為主。《古詩今繹》一書的作者從中國第一部詩歌總集《詩經》，以及《楚辭》和漢代、魏晉南北朝的古體詩中，選出有代表性的一百首，翻譯成現代詩的形式，每篇並附有評析、欣賞的文章。

《古詩今繹》的作者首先把所選的古詩用現代的語言翻譯出來。但是，從譯文中可以看出，作者並不是詞對詞的直譯，而是

經過一番藝術加工，不但把古詩的原意翻出來，而且連詩的韻味意境也表達出來。其現代文譯詩其實是一種再創作，使讀者在理解和欣賞古體詩的同時，也得到現代詩的藝術享受。該書的書名是“繹”而不是“譯”，可見作者並不是單純把今譯作串解內容用，而是旨在用現代詩進一步演繹，與原詩相互輝映。

比如該書的第一篇《詩經·周南·關雎》，原詩是：“關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。參差荇菜、左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右採之。窈窕淑女，琴瑟友之。參差荇菜，左右採之。窈窕淑女，鐘鼓樂之。”而施氏的今譯是：“水鳥兒啾啾地叫，在河心的小洲上。姑娘又溫柔又漂亮，正是年輕人的好對象。荇菜兒長長短短，左邊採了採右邊。姑娘又漂亮又溫柔，年年輕人日日夜夜把她想。希望得到她又得不到，醒的時候想，睡的時候也想。時間是那麼長啊，年輕人翻來覆去一直到天亮。荇菜兒短短長長，右邊採了採左邊。溫柔漂亮的好姑娘，年輕人彈琴鼓瑟來到面前。長長短短的荇菜，左邊右邊一起採。漂亮溫柔的姑娘，鳴鐘擊鼓永相愛。”不少人都認為詩很難翻譯，不論是西詩譯中，或是古詩譯成現代漢語，因為很難譯出原詩的味和意境。不過，從施氏的今譯詩來看，譯詩既準確地把原詩的意思表達出來，又通過流暢多變的現代文詩句，把年輕人思慕漂亮姑娘的情景活現在讀者面前。

詩的形式優美，內涵豐富，風格各擅勝場，確實是表情達意

的最佳工具。而詩人寫詩的目的當然是希望讀者閱讀時能引起共鳴。然而，閱讀一首詩並不是簡單的字面認知而已，必須有一定的學養基礎的，除了文學方面的知識外，還包括古代風俗、地理等各種知識，作者的生平背景等等。由於很多詩較含蓄暗示，它所說的意義常超過字面上的意義，而且詩經常用典，必須弄清典故，才能真正懂得作者所要表達的意思，因此閱讀時不能單憑字面上的理解。

基於此，施氏在介紹每首古詩時，除了有今譯外，還寫了一篇賞析文章，從題目的處理、語言的解析、主題的掌握、表達的方式、寫作的特點等方面進行解讀，引導讀者加深對詩的主題內涵和感情世界的了解，知其然並知其所以然，進而欣賞詩的美的所在。而且就該等賞析文章來說，正如李鵬翥在《序》中說，本身就是一篇簡潔生動的散文作品。

李鵬翥在《古詩今譯》的序言中評論該書："不僅精細闡發作意背景，介紹作品題旨，分析藝術技巧；而且用相當嚴謹的白話格律詩作今譯。讀者既可讀得明白透澈，又可從中明瞭詩意以及古典詩歌與白話詩藝術的異同，這可說是難得的一部古詩入門讀本。"李氏的話準確地把該書的特點道出來。

也許會忘記　也許更想你

——讀青春小說《一對一》

女中學生鄧凱文自小就成為感情不好的父母的犧牲品，父母離婚後又成為他們明爭暗鬥的籌碼。在學校裡，鄧凱文與所有的學生一樣，要應付繁重的功課和測驗的壓力，也經歷那有趣的校園生活。豆蔻年華的鄧凱文也如許多少女那樣，初嘗了戀愛的煩惱。

丁老師的不負責任和師道尊嚴的無形枷鎖，使得學生們產生反叛的心理。在同學整蠱了丁老師後，鄧凱文雖然沒有參加，但也受到老師的批評指責，使她產生這樣的念頭："讀書、做人都是吃力不討好的，越是想向上，越是壓力大。看著那些油脂仔、崩仔，倒叫人羨慕他們可以不顧一切地擁有發泄的痛快。"充滿失落感的鄧凱文於是偷偷溜出家，與一班油脂仔滾到半夜，幸而已受不了那些"刺激"，清楚地明白了"好與壞原來只是一線之差"，覺悟過來。

這是最近由澳門日報出版社出版的青春小說《一對一》中《青春快板》裡的故事情節。作者林中英以日記的形式，以第一人稱"我"描述了一個中學生的校園生活。同學之間、師生之間的各種

故事，反映時下的少男少女戀愛觀的小說主人公的初戀經過，頑皮學生和問題青少年的行動，等等描寫，絲絲入扣，把校園生活和少年的煩惱，呈現在讀者面前。相信不管是仍然在學的學生，還是己走出校門進入社會的青年，讀了都會有共鳴。即使是已為人父母的讀者，相信也會勾起對校園生活的回憶，從自己的子女身上看到故事裡人物的蹤影。尤其是頑皮學生周子聰最後被逐出學校時唱的一首歌，更令人回味：“曾經是對你說過，這是個無言的結局，隨著那歲月淡淡而去……就讓那回憶淡淡的隨風去，也許我會忘記，也許會更想你，也許沒有也許……”

一個人只有一次青春。“悟已往之不諫，知來者之可追。實迷途其未遠，覺今是而昨非。”我想，《青春快板》的故事，對於青年人應會有所啟發的。

罪案常常發生在月黑風高的晚上，自古以來小說家都是這樣寫的。寂然小說《月黑風高》的故事也是那樣：作家舒飛在一個月黑風高的晚上回家，路上發現了一隻被斬下的手掌，後來他被變態的鄰居阿達吊死在吊扇下。舒飛的忠實讀者、古城的警察阿燦在調查這宗可疑的自殺案時，發現變態男子阿達重施故技，又要吊死舒飛的朋友沈芸。於是，他開槍擊斃了阿達。

那小說的情節雖然並不新鮮，但是寂然的創作手法卻新鮮。他採用猶如電影的蒙太奇手法，一幕幕地、不斷地更換地點和人物，把故事情節展現在讀者面前。故事以澳門近期發生腥風血雨的黑幫仇殺為背景，同時也描寫了初入江湖的少年前往斬人心理

活動和廝殺的情景，反射出這個社會的病態。

《一對一》的作者林中英和寂然兩人的寫作手法各有特點：一個以日記方式，一個以蒙太奇寫法，但都一反傳統的小說寫法。不過，筆者認為，寂然小說內容顯得灰色，甚至黑色，作為青春小說似乎不宜太多，因為大家都希望青春是充滿生機的，是首明亮歡快的歌。然而，作為"一對一"，與《青春快板》對襯，也很有意思。

《已涼天氣》談人生感悟

丁楠把多年來在報刊的專欄裡寫的小品文挑選出一百多篇，結集成書，名為《已涼天氣》，最近由澳門華僑報出版社出版。

小品文一般篇幅小，語言也大多從心所欲，簡潔活潑。其特點是多寫自己的情感，少談主義聖道一類的大道理。該等文章多有感而發，套用時下流行的話，即讓筆尖跟著情感走。雖然文章只有數百字，一事一議，但往往能以小見大。在港澳商業社會裡，這類短小生動的文章，在緊張工作之餘，尤受讀者的歡迎。

丁楠的《已涼天氣》分為“芸芸眾生”、“一半一半”、“錢之為物”、“各自修行”、“舊調新彈”、“人微言輕”和“百衲方塊”七輯。“其中有敘說隨處可見的人生百態；有議論世上男人和女人之間發生的事；有評述金錢在當今社會上作用與局限；有對於他人某些做法、意見的批評；有對於舊有事物給予新的詮釋；有對於形形色色不良現象的嘲諷；有抒發對某些現象引發的雜感。內容豐富，異彩紛呈。”（管林《序》）

例如，談及社會生活人與人之間的關係，作者寫到：“朋友之間，最好既無生意來往，復無利害衝突，是兩個獨立個體，閒時風花雪月，逛街看戲，至為理想。一旦有所求，定會埋怨人情薄。”（《朋友》）說到男女的感情，作者認為：“許多人愛將無疾

而終的感情，全部歸入有緣無份之列，緣份成了最佳的擋箭牌。其實，但凡不得善終的感情，原因祇有一個，就是愛得不夠……”（《曾經擁有》）

又如，對於金錢這一古老話題，作者的看法是：“有錢自然好辦事，但不見得絕對辦得成事，祇是若然沒錢，就肯定甚難辦事。金錢崇拜是唯一一種沒有不信教者的宗教。”（《與錢有關》）對於成就，作者認為得之不易：“取得成就的道路往往孤苦非常。有誰見過苦練綱琴的人，可以邊練邊跟人家聊天喝茶打麻將？”（《一個人》）就算是普通的車，作者能從中引出對某些社會現象的看法：“能夠轉軚，自然路路暢通，車輛一定不會駛入死胡同，駕駛者得心應手，輕鬆自如，無憂無慮直達終點，位列仙班。看著轉軚成功者那麼意氣風發，心思思跟著去的大有人在，免得來個車毀人亡的下場。”（《關於車》）

作者善於從身邊日常生活瑣事中發現其中的道理，提出自己的見解。作者文風樸素，沒有虛飾造作。程祥徽在《序》中稱讚《已涼天氣》全書貫穿著一種特有的人生感悟之神韻，認為書中的各篇短文，都凝聚著丁楠的深切體驗，展示了她大智慧、大悟徹以及對人，對社會的希望，耽愛，怨憂，憤懣等種種感情。相信讀者讀了該書，也會有此感覺。

反映澳門文學評論的概貌

——讀《澳門文學評論選》

繼《澳門新詩選》、《澳門散文選》和《澳門短篇小說選》之後，澳門基金會又有一文學選編——《澳門文學評論選》出版了。該書分為上、下兩冊，由澳門大學中文學院副教授李觀鼎選編。

文學評論或文學批評，是推動文學創作發展的一個重要方面。隨著澳門文學的發展，澳門近十多年來也出現了文學批評，涉及文學批評的不下三十位。《澳門文學評論選》是編者從那些評論文章中精心挑選出六十餘篇編輯而成的。全書分為上、下兩編，上編為發展論，從澳門文學、小說、新詩、戲劇、散文和土生文學等方面論述澳門文學旳發展；下編為作品論，是對澳門作家作品的具體評析。

綜觀澳門文學批評，誠如該書編者認為的，澳門的文學批評發展雖然時間較短，但是十多年來已形成了自己的特色，即本土性、溫和性、體驗性和業餘性。編者指出，由於澳門文學批評立足於澳門本土，其觀照點主要集中在本澳的文學現象，因此，這種批評與本地的文學實踐緊密結合的本土性，有利於歸結其特點和規律，推動澳門文學的建設和發展。而澳門文學批評整體上是一

種溫和性、“說好話”的批評。編者認為，這對於成長中的澳門文學，尤其是剛剛出土的文學新芽，具有不可忽視的保護作用和鼓勵作用。編者指出，由於澳門文學批評大都是就具體文本作評論，文學批評家基本上都是作家和詩人，對於文學創作有著較豐富的體驗和感受，因而他們的文學批評也往往由這種體驗出發，形成澳門文學批評有體驗性的特點。編者認為，由於澳門文學評論者都是業餘的，大家都出於一種興趣、一種關切，在沉重的生活壓力下揀起批評這副擔子，因此澳門的文學批評較少功利性，不抱門戶之見，多懷鼓勵之心。

不過，以上那些澳門文學批評的特點，雖然有長處，但也有其短處。編者指出，批評的本土性又帶有一種保守、短淺和狹隘的弱點。由於較少研究、比照世界文學特別是中國的文學實際，因此澳門文學批評似乎缺少一種開闊的視野和宏觀的把握。而批評的溫和性，雖然包含著對創作個別性的尊重，但同時也消解著批評的權威性地位，喪失了批評的自信力。面對一些極有意義的重大論題，批評家們各懷歧見而不肯拿出來爭論，這也是過於寬容所帶來的負面影響。

編者還指出，澳門文學批評的體驗性的弱點表現在那些批評往往從體驗出發，常用直觀感性的判斷，缺乏理論研究，缺少一種批評的自覺，未能在藝術感受的基礎上有所超越。而澳門文學批評缺乏理論深度，也缺乏批評模式，這與批評的業餘性有密切的關係。如何在業餘的批評中達至理論的深化，應該成為澳門批評家追求的目標。

從《澳門文學評論選》一書可以看出，編者不但是在選編澳門文學評論文章，而且對澳門文學評論做出客觀而中肯的分析及評價。編著在選編的時候比較注重澳門文學批評的特色及其產生的影響，同時也指出澳門的文學批評還不夠成熟，未能形成體系。不過，從該書中仍然可以看到澳門文學批評的建立和發展，看到澳門文學批評的概貌。

展現澳門歷史人文景觀

——讀《澳門名勝楹聯輯注》

大凡名勝古蹟、園亭樓閣，自古以來，人們都喜歡配上對聯。因為小小的一個對聯，往往能把該處的特點、歷史、文化、民俗、風情等，用優美、精煉、傳神的語言，畫龍點睛地表現出來，把自然景觀與人文景觀有機地融合在一起，相得益彰。試想，如果杭州岳墳前沒有鐵檻楹聯“青山有幸埋忠骨，白鐵無辜鑄佞臣”，岳墳可能就只是一座孤墓，大為失色。

澳門這座華洋雜處、現代傳統並存的文化古城，雖然只是彈丸之地，但也有不少風景名勝，而這些風景名勝，也往往有不少對聯點醒其靈魂。最近由澳門楹聯學會出版、鄧景濱和葉錦添編著的《澳門名勝楹聯輯注》，就輯錄了澳門名勝古蹟楹聯及部分街聯五百四十六副。

兩位編著者經過多年的努力，廣搜博採，把收集到的楹聯從七個堂區、五十一個景點逐一考證，對於揭聯位置，木刻、石刻或紙寫，以及書寫字體等都有具體說明，並為聯語辭藻詳加註釋。書末還收錄這些名勝聯匾的撰者、書者和立者姓名，編為索引。書的前面還加插名勝聯點彩色照片近三十幅，圖文並茂，蔚為大觀。

編著者之一的鄧景濱在“後記”中指出澳門名勝楹聯的價值，

他認為這些楹聯不僅是澳門文學的一部分，同時也應該是澳門歷史、風俗、文化的一部分。我認為這樣評價是澳門名勝楹聯並不為過。比如松山亭的石刻聯："松風徐送，正盪胸懷，更看鏡海波光，蓮峰嵐影；山雨欲來，且留腳步，遙聽青洲漁唱，媽閣鐘聲。"這對嵌名聯對仗工整，充滿詩情畫意，極富藝術感染力，可引發登上松山風雨亭的遊客拓寬胸襟，馳騁想像，閱覽澳門美好的風情景色，也使得松山亭的作用超過避風雨的作用，誠為佳對。

又如盧廉若公園內碧香亭的嵌名聯："碧水丹山曲橋垂柳，香風醉月詞館詩人。"通過八個並列的詞，巧妙地把盧園的景象展現眼前，有聯中有畫之妙，使遊人對園內景色多一份親切感，與之相悅相得。其對聯作法有如馬致遠的《秋思》中"枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家"的句子，"語語都在目前"(王國維語)，但其情調完全不同。

澳門名勝楹聯的發掘、整理和出版，豐富了祖國楹聯寶庫，也有助於推動澳門地區歷史文化研究和人文景觀旅遊。《澳門名勝楹聯輯注》的兩位編著者為此進行不懈的努力。鄧景濱在"後記"中談了該書歷時八年的成書過程："編註過程易稿三次，使內容不斷豐富和深化：一稿純從文學角度出發；二稿進而文學性、歷史性兼備；三稿再加強學術性，希望能充分展現澳門名勝楹聯的多元價值。"可見編著者的匠心。該書通俗易讀，且具有文學、歷史、學術、美學和旅遊等多元價值。誠如常治國在"序"中所說，該書"是澳門的史地便覽、文物簡述、掌故勾沉、風俗精粹，必欲認識澳門風采，請以之為導讀，準是捷徑"。

後記

很喜歡藍天白雲，因此我決定拍張藍天白雲的照片作為這本小書的封面。拍照片的那天正是個天高氣爽的秋天，藍天白雲，讓人心曠神怡。我舉起照相機，看著照相機視窗內的天空，拍了幾張。在拍攝的過程，我突然覺得這好像是在一匹藍天白雲的花布上“裁”。可不是，天空這麼大，可是我只要一小片。當然，這一小片也是要“別出心裁”。我用照相機的視窗一邊在天空裡選鏡頭一邊“裁”，“裁”下一片天，一片心中的天。而“任捲舒”的雲彩也不斷變化、組合，毫不吝嗇地任我“裁”。

文化是個很大的範疇，本書上篇《從飛歷奇小說看澳門土生葡人的文化特徵》可以說也是在“裁”，只能從飛歷奇小說反映出來的澳門土生葡人眾多的文化特徵裡面“裁”出一部份進行論述。

澳門有個洋名叫Macau，而作為澳門標誌的聖保祿教堂前壁，也有個中文名字叫大三巴牌坊。這形象地反映了中西文化或中葡文化在澳門共存並立的狀況。作為中葡文化融合的典型的澳門土生葡人，他們除了有葡文名字外，大多數也有個中文名字。這種情況不僅是表面現象，而且有其背後的文化內涵。他們生在澳門，以澳門為根，自稱為澳門之子。他們是澳門的一個特殊族

群。本書上篇《從飛歷奇小說看澳門土生葡人的文化特徵》，力求站在歷史的基礎上，以文化角度對澳門土生葡人作家飛歷奇的《愛情與小腳趾》和《大辮子的誘惑》這兩部長篇小說進行分析，論述土生葡人的文化特徵。首先，本文試圖通過小說所反映出來的基督城的文化表徵、打海盜的英雄觀，以及追溯小說中被逐及出走的原型，指出土生葡人的文化根源來自於葡萄牙文化，他們有著強烈的葡萄牙文化情結。其次，通過小說中兩對青年男女分別代表的同裔婚姻和跨族婚姻形態，論述土生葡人的選擇身份的婚姻文化。第三，小說表現了土生葡人既受到葡萄牙文化的教育，同時也受到中華傳統文化很大的影響，又由於澳門特殊的政治地位和經濟利益的關係，在文化認同與選擇的過程中，形成獨特的、具有兩面性格的土生文化。本文對此也作了探討。

本書的中篇是筆者近年來寫的一些文學評論的文章，雖說是心得，但主要是應付功課的。下篇是有關澳門出版的一些文學作品的推介文章和讀書筆記，都在《澳門日報》發表過的。這些文章是急就章式的向讀者推介新書的文章，加上受篇幅限制，說不上深入探討。雖然這次收入本書時稍作修改，但仍然很粗糙。

由於上述的原因，雖然《飛歷奇小說研究及其他》這本書已經完成打字校對了，不過筆者卻不覺得滿意。只不過，敝帚自珍，而且自己真的努力過，付出了時間和精力，因此還是讓它面世。不足之處，希望博雅君子，不吝賜教。

在本書面世之際，我要感謝我的所有的老師，特別是我的論

文指導老師王列耀教授，以及亦師亦友的程祥徽教授，他們還在百忙中為這本書作序，語多鼓勵。同時還要感謝關心和支持我的朋友和我的家人，也感謝澳門文化廣場和陳雨潤總經理的大力支持，周道寧學兄和漢彩廣告企劃設計精心編輯排版。澳門基金會和澳門特別行政區政府文化局一向大力支持文化出版事業，這次承蒙兩個機構資助了出版經費，使得這本書能夠順利出版，在此表示衷心的感謝。

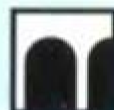
郭濟修

二〇〇二年九月



FUNDAÇÃO MACAU
澳 門 基 金 會

贊助



澳門特別行政區政府
Governo da Região Administrativa Especial de Macau
文化局
Instituto Cultral
贊助



國際書號ISBN 99937-685-0-2
定　　價：澳門幣50元